《唱论》疏证

龙建国 疏证

古代曲学名著疏证

主编 刘崇德 龙建国 田玉琪

全国"十一五"古籍整理重点规划项目

江西教育出版社
JIANGXI EDUCATION PUBLISHING HOUSE

河北省国学传承与发展创新中心协同项目

唐 段安节《乐府杂录》曾献飞 疏证
宋 王灼《碧鸡漫志》江枰 疏证
元 燕南芝庵《唱论》龙建国 疏证
明 徐渭《南词叙录》李俊勇 疏证
明 吕天成《曲品》李晓芹 疏证
明 李开先《词谑》周明鹃 疏证
清 焦循《剧说》龚贤 疏证
近代 王季烈《螾庐曲谈》周期政 疏证

责任编辑 熊 阳
封面设计 影响力文化
美术编辑 张 延
周牧云


ISBN978-7-5392-5163-9
9 787539 251639 >
定价：12.00元

唱论》疏证

主编 刘崇德 龙建国 田玉琪
副主编 孙光军 李俊勇

龙建国 疏证

古代曲学名著疏证

全国『十一五』古籍整理重点规划项目

江西教育出版社
JIANGXI EDUCATION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

《唱论》疏证 / 龙建国疏证. —南昌：江西教育出版社，2008.12
（中国古代曲学名著疏证/刘崇德，龙建国，田玉琪主编）
ISBN 978-7-5392-5163-9

Ⅰ.①唱… Ⅱ.①龙… Ⅲ.①古代戏曲—文学研究—中国—元代②唱论—研究 Ⅳ.①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 002232 号

《唱论》疏证

CHANGLUNSHUZHENG

龙建国　疏证

江西教育出版社出版（南昌市抚河北路 291 号　邮编：330008）
各地新华书店经销
江西省和平印务有限公司印刷
850 毫米×1168 毫米　32 开本　4.5 印张
2015 年 1 月第 1 版　2015 年 1 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5392-5163-9
定价：12.00 元

赣教版图书如有印装质量问题，可向我社调换　电话：0791-86705643
投稿邮箱：JXJYCBS@163.com　电话：0791-86705643
网址：http://www.jxeph.com

赣版权登字-02-2014-322

总　　序

相对于旧体诗文来说，词曲本为技艺之体，乃小道。清乾隆间修《四库全书》时，即将词曲“附于篇终”，因“词曲二体在文章技艺之间，厥体颇卑，作者弗贵”，虽“未可全斥为俳优”，但“其于文苑，同属附庸”（《四库全书总目》）。此处“技艺”，即“伎艺”，所以写作技艺，乃笔下留有情面。而四库馆臣所以视词曲为“俳优”，盖二者同源于唐曲子，“同源而异流”。曲子本唐开元以来教坊伶人、梨园乐工之能事，所谓曲子词即其伎艺表演之歌辞台词。两宋以来其主流渐为士大夫“诗余”之长短句，以升为“雅词”。而宫廷乐舞之大曲、法曲，以及鼓子词、转踏、唱赚、诸宫调等，或自“九重转出”，或由文人游戏之笔，犹为伎艺表演之体，时人谓之“乐府”。同时又汇入俳谐、戏谑、俚俗之作，与“雅词”对称，遂降之为“曲”。词与曲两者如出昆仑，而派分江河。故曲体即词体，曲学亦词学也。上述所谓乐府伎艺之体，本杂以百戏、合生，自北宋末宣和间又与讲唱话本合流，“层累而降”，而为宋元戏文、杂剧、明清传奇。几百年间风尚屡迁，声腔数变。家弦户诵者，尽教坊梨园之旧声，兴会擅场者，乃书会行院之新本，词山曲海，作者如林。自明嘉靖昆腔曾独擅曲坛，至清乾嘉以后皮黄等板腔体兴，虽艺称梨园，部分花雅，其乐则已异宫调而废曲牌，依然依声填词之昆腔却屈居一隅，其流渐行渐远。则曲体又非词体，曲之自有其词。而亦恰值清乾嘉以后，常州派出，主尊体而倡诗化，于是词渐与诗文合流。后新文化运动起，词之与旧体诗文，一并以“死文学”逐出文坛，传统遂失。其学也成为“古典文学”一部分，犹隔世文学。曲则不仅皮黄一体被称为“国粹”，视为“国剧”，昆曲亦被尊为“人类非物质文化遗产”，为活着的艺术，其文化传统犹在。尤其是昆腔，其南北曲的十三宫调与

十七宫调，仍然保留着唐燕乐二十八宫调与宋词乐十九宫调的音乐体系；其数千只曲牌，可谓是宋元词曲的遗存。宋词元曲之活体亦尽在于此，故今人治词者不可不治曲也。词学亦曲学也。

现代曲学兴于王国维、吴梅、王季烈三大家，今其学犹传，然也颇支离。上世纪五十年代末，傅惜华先生主编《中国古代戏曲论著集成》，选古代曲史、曲论、谱律等书48种，其十册，实为传统曲学之大成。而此选去取之精、校刊之严亦为治学之程式。多年来置之案头，奉为经典，然久憾其未有注疏。今从中选取《乐府杂录》、《碧鸡漫志》、《唱论》、《南词叙录》、《词谑》、《曲品》、《剧说》七种，加以注疏笺证。又从48种之外加入王季烈《螾庐曲话》一种，为《集成曲谱》附录本（后又有单行石印本）。此书论曲最为系统，亦治曲之要籍。此套丛书始编于八年前，其立项申报、组织编写皆出自龙建国教授之手，惜其两年前不幸病故。后续工作则由田玉琪教授总其成。今日此书得以出版，诸位青年学者所付心血如愿以偿，全赖江西教育出版社熊阳先生之功，谨以致谢。

刘崇德

2014年6月8号于津门止舫斋

前　言

《唱论》是我国古代第一部阐述戏曲声乐理论的著作。其作者是元代的燕南芝庵。

一

关于燕南芝庵的生平事迹，戏曲界一般以为"无法考查"，甚至依据"燕南"一词，认为他的籍贯或故里在燕南。也有学者认为燕南芝庵就是元代名臣燕公楠。如谭正璧编《中国文学家大辞典》云："燕公楠（一作燕南），字国材，号芝庵，南康建昌人。……公楠深通音律，著有《唱论》。"《江西文学艺术家大全》、《赣文化通志》皆如是说。这一说法苦无力证，固然得不到学术界的认同。虽无力证，但笔者仍赞成"燕南芝庵即燕公楠"的观点。

近读万叶先生的《曲艺编纂纪事》一文，其云：

> 为了弄清《唱论》作者燕南芝庵是否江西人燕公楠这一历史悬案，我们翻阅了《元史》、《建昌府志》、《江西诗徵》、《燕氏醴泉堂家谱》、《永修县志》、《中国文学家大辞典》和《江西文学艺术家大全》……我们便亲去燕氏出生地永修县和墓葬地德安县作实地考察。据德安县博物馆同志介绍：燕氏墓地坐落于德安县高塘乡鸟（笔者按，《江西通志》作"乌"）石门燕姓山上，与《元史》记载相符。墓前原有石人、石马和石碑。石人、石马今藏县博物馆。石碑的铭文上明白地刻有"别号燕南芝庵"的字样，只是"芝"字脱落，模糊不清。可惜石碑早于20世纪50年代遗失不见了。

这段文字确实令人兴奋。在笔者的请求下，万叶先生带领我们再次前往燕公楠的故里——江西永修县燕坊乡燕坊村，查

看《燕氏宗谱》及有关资料。经过查阅和询问，我们又发现了一些新的信息。一是燕公楠乃燕坊燕氏宗族的十一世孙，宋代礼部侍郎燕肃的十世孙。《元史》等书所谓“燕肃七世孙”，实误。二是我们见到了燕氏宗族祖传的、至今每年仍隆重祭奠的神位牌。牌上竖行书写：

宋礼宾部侍郎　　肃　穆之
　　　　　　燕公　　号　　　大人之位
元侍行省丞相　　楠　五峰

从神位牌上看，燕公楠原名（或曾用名）为燕楠。这不禁让我想起《元史》卷十七中的一段文字：

按：燕公楠，史有传。原本脱“公”字，今增。

由此看来，原本并未脱“公”字，燕公楠原名即燕楠。而“燕楠”与“燕南”已非常接近了。三是那块已遗失的石牌值得我们注意。关于燕公楠墓前石碑，《江西通志》卷一百一十有记载：“燕公楠墓在德安乌石山，至元间赐葬于此，翁仲碑碣尚存。”如果碑上真有“别号燕南芝庵”的字样，那么，谭正璧《中国文学家大辞典》所说“号芝庵”当不谬。窃以为，德安县博物馆的老专家没有必要捏造，因为燕公楠已是元代的名臣，无须借《唱论》以扬名。大学者谭正璧也不可能作臆测之言，所说必有据，因为他编的是《中国文学家大辞典》，也无须为燕公楠一人溢美。

关于燕公楠的号，《元史》、《江西通志》等书的传记中都未提及，就是燕公楠的朋友、老乡程文海在《资德大夫湖广等处行中书省右丞燕公神道碑铭》中也只提“有《五峰集》十五卷藏于家”，未言其号，惟有《燕氏宗谱》、神位牌谓其号“五峰”。“五峰”固为燕公楠正规使用的号，而“燕南芝庵”作为“别号”应是他在论词谈曲时或其他非正规场合所用的号。

尽管目前尚无有力的证据资料来直接证明燕公楠就是燕南芝庵，但旁证还是有一些。一是燕公楠虽是为官严正，政绩显著的名宦，但精于书法，也通晓音律，曾于自己生日之时，与程文海酬唱《摸鱼儿》（词见《御选历代诗余》、《词综》），而《摸鱼儿》正是

《唱论》中所列“近世大乐”之一。这说明他具备撰写《唱论》的条件。二是据元代程文海《雪楼集》卷二十《资德大夫湖广等处行中书省右丞燕公神道碑铭》云：

> 公讳公楠，字国材，姓燕氏。其先自幽、蓟徙青，徙曹。至宋，礼部侍郎龙图阁学士赠太尉肃居汴之考城，太尉生虞部郎中处厚，虞部之孙玫随高宗南迁，居匡庐之下。

可知，燕氏宗族自幽、蓟辗转迁至建昌（今江西永修县）。幽、蓟之地古属燕国，燕氏宗族可能祖居燕国南部，燕公楠以“燕南芝庵”为号，以示不忘本，又与其名相谐。

根据以上所述，可以勾画出一个大致的轮廓：“燕公楠→燕楠→燕南→燕南芝庵”。也就是说，《唱论》的作者应是燕公楠。

二

燕公楠，《元史》有传。据程文海《资德大夫湖广等处行中书省右丞燕公神道碑铭》记载：“大德三年，迁湖广。五年夏，征入朝。明年正月四日，薨于京师传舍，年六十二。”据此可知，燕公楠生于南宋理宗淳祐元年（公元1241年），卒于大德六年（公元1302年），享年六十二年。

关于燕公楠的生平事迹，《元史》卷一百七十三记载较详：

> 燕公楠，字国材，南康之建昌人，宋礼部侍郎肃之七世孙。母雷氏梦五色巨翼入帏，遂生。公楠十岁能属文，居父丧，庐墓三年，再贡于乡，不第。后以连帅辟，五迁至通判赣州事。至元十三年，世祖既平江南帅臣版，授同知赣州事。十四年，以平广南功，迁同知吉州路总管府事。二十二年夏，召至上都，奏对称旨，世祖赐名“赛音囊”，嘉特命参大政。辞，乞补外除佥江浙行中书省事。俄移江淮尚书省，立就佥江淮行尚书省事。江淮在宋为边陲，故多闲田。公楠请置两淮屯田，劝导有方，田日以垦。二十五年，除大司农，

领八道劝农营田司事，按行郡县兴利举弊，绩用大着。劾江西营田使沙布鼎贪横，罢之。二十七年，拜江淮行中书省参知政事。……元贞元年，进河南行省右丞，厘正盐法，民便之。召入觐，成宗以公楠先帝旧臣，慰劳良至，改拜江浙行省右丞。明年，迁湖广行省右丞。

燕公楠由宋入元，主要生活在元代前期，故周德清在《中原音韵》中摘录《唱论》文句时称之为"古人"。

虽说燕公楠"有《五峰集》十五卷藏于家"，但未见刊行。《御选历代诗余》录其词《摸鱼儿》。《吴都文粹续集》录其文《平江路儒学大成殿记》。

三

《唱论》是一部论述戏曲演唱的优秀著作。尽管它所论只是金元散曲的唱法，但在当时引起了戏曲界的广泛注意，众多戏曲家纷纷转录传抄，传播较广，对当世和后代的戏曲演唱产生过指导性的作用。

从《阳春白雪》所录看，《唱论》分为二十七节，较为全面地讨论了"唱"的问题。开头叙述"古之善唱者"、"帝王知音律者"及三教所唱的差异，末尾则赞扬演唱技巧高超的戏班，中间以较大的篇幅来阐述歌唱的方法、技巧和要求，兼谈唱之场所、门户和歌之题材、地域。脉络清晰，条理井然。

在"唱"的方法和技巧方面，《唱论》提出了不少前所未有的观点。如"歌之格调"一节，提出了"抑扬顿挫，顶叠垛换，萦纡牵结，敦拖呜咽，推题丸转，捶欠遏透"等概念，这些概念涉及到音高、旋律、力度和润腔法，真可谓言简意赅，含义深幽。又如"凡一曲中"一节，列举出"偷声、取气、换气、歇气、就气"等调息运气之法，反映了当时的歌唱水平，展示了中国传统声乐发展的一段重要历程。《唱论》还提出了"字真、句笃、依腔、贴调"，"声要圆

熟，腔要彻满”的歌唱要求，这些要求非常正确，且具有永久性效力，就是今天的声乐表演者也不可违拗。

虽然《唱论》所“论”为宋金元时期的“唱”，但对今天的声乐技巧的研究仍有借鉴作用。正如李昌集《中国古代曲学史》第一卷第四章所评：

> 《唱论》是元代、也是古代整个曲学史上第一篇有关“曲学本体”的专文……它毕竟在曲学史上第一次较完整地阐述了“唱”的理论，从而为后世的曲学开启了一种门径和奠定了某种基础；从“大曲学”的角度视之，则本卷第一章已经指出其为“词唱”理论和“曲唱”理论最初的连接点，从而是古代歌唱理论发展轨迹中一个特定的历史坐标，其价值和影响是不可低估的。

四

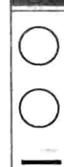
元明时期，《唱论》传录的版本有《阳春白雪》本、《南村辍耕录》本、《元曲选》本、《词林须知》本。其字数虽不多(约 1500 字)，而各版本差异较大。

曲学界有专家对《唱论》进行过整理和研究，并取得了一定成就。通常易见的成果有：傅惜华《古代戏曲声乐论著丛编》和中国戏剧出版社《中国古典戏曲论著集成》的点校本、周贻白《戏曲演唱论著辑释》的注释本，吴静《字真、句笃、依腔、贴调》(中国音乐 2006 年第 3 期)、周静《〈唱论〉释义》(浙江师范大学学报)等十余篇论文。此外，杨荫柳《中国古代音乐史稿》、李昌集《中国古代曲学史》等著作也进行了较深入的探讨。就目前的研究状况看，存在的问题仍然不少。

笔者不揣浅陋，在前人研究成果的基础上，对《唱论》进行疏证。由于学识有限，某些名词仍不能解释，某些术语可能注疏失当，冀方家斧正。



目录



*本无目录,此乃疏证者所加。

古之善唱者

窃闻古之善唱者三人[①]：韩秦娥[②]、沈古之、石存符[③]。

【疏证】

①窃闻，私下听说。窃，通常用作表示个人意见的谦词。·

②韩秦娥：即韩娥，古代著名女歌唱艺人。《列子·汤问》："昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁欐三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食。遽而追之。娥还，复为曼声长歌。一里老幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也，乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声。"后人常用此典故比喻歌声之美妙和歌唱技巧之高超。

③沈古之、石存符，二人生平事迹不详。据周贻白《唱论注释》云："今之北京崇文门外东晓市有精忠庙，建于清代乾隆年间，庙中有一喜神殿，系旧白戏曲界集会之处，原名梨园公所。殿内绘有壁画，一壁绘十二音神图，联系旧日戏曲界崇祀的音神牌位而言，其第五位为'猿音石存符真君'，第十二位为'鬼音沈古之真君'，亦似根据《唱论》而来。"并认为"其实古代善唱者并无其人"。周贻白之言是耶？非耶？还有待于考证。明代朱权《太和正音谱·词林须知》云："古之善者：秦青、薛谭、韩秦娥、沈古之、石存符。此五人，歌声一遏，行云不流，木叶皆坠，得其五音之正，故能感物化气故也。此说乃从《唱论》转述而来。

帝王知音律者

帝王知音律者五人：唐玄宗[①]、后唐庄宗[②]、南唐李后主[③]、宋徽宗[④]、金章宗[⑤]。

【疏证】

①唐玄宗：李隆基（公元865年—762年），712年登基为帝，756年因“安史之乱”退位，在位44年。李隆基自幼酷爱音律，精通羯鼓、琵琶、笛等多种乐器，且善于度曲作词。据唐代南卓《羯鼓录》记载：“上洞晓音律，由是天纵，凡是丝管，必造其妙若制作曲词，随音即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。”《旧唐书·玄宗本纪》亦谓之“性英断多艺，尤知音律”。《旧唐书·音乐志》说他“又制新曲四十余，又新制乐谱”。他所创作的作品确实不少，如《夜半乐》《还京乐》《圣寿乐》《文成乐》《小破阵乐》《霓裳羽衣曲》《春光好》《龙池乐》《凌波曲》等。他还扩充教坊，组建梨园，设立坐部伎和立部伎，将法曲并入燕乐，使燕乐体系趋于完成，促进了音乐的发展。

②后唐庄宗：李存勖（公元885年—926年），沙陀部人，五代后唐王朝的建立者。公元923年称帝，建都洛阳。公元926年死于兵变之中。史称他“洞晓音律，善于度曲”。陶岳《五代史补》卷二云：“庄宗为公子，雅好音律，又能自撰曲子词。其后凡用军，前后队伍皆以所撰词授之，使揭声而唱，谓之‘御制’。至于入阵，无论胜负，马头才转，则众歌齐作。”今存词四首：《一叶落》《忆仙姿》《阳台梦》《歌头》。清代沈雄《古今词话·词话》上卷云：“《北梦琐言》曰：唐庄宗自傅粉墨为优人之戏。《一叶落》《阳台梦》，皆其所制词也。”清代王奕清《词谱》卷七云：“《阳台梦》调有两体，四十九字者调见《尊前集》，唐庄宗制。因词有‘又

入阳台梦'句，取以为名。"宋胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九云："东坡言：《如梦令》曲名，本唐庄宗制，一名《忆仙姿》，嫌其不雅，改云《如梦》。庄宗作此词，卒章云：'如梦，如梦，和泪出门相送。'取以为之名。"清俞彦《爰园词话》云："《尊前集》载唐庄宗《歌头》一首，为字一百三十六，此长调之祖，然不能佳。"由是可见李存勖作曲制词的音乐才能。

③南唐李后主：李煜（公元937年—978年），字重光，徐州人。公元961年嗣位为帝。宋开宝八年（公元975年）宋灭南唐，李煜归降，封逆命侯。太平兴国三年（公元978年）被宋太宗赐牵机药毒死。李煜工于书画，精通音律。夏文彦《图绘宝鉴》誉其"画山水人物禽鸟墨竹皆清爽不凡，别为一格。"其旧臣徐铉在《吴王李煜墓志铭》中谓之"洞晓音律，精别雅郑"。（《宋文鉴》卷一百三十九）陈彭年《江南别录》记载："后主妙于音律，乐曲有《念家山》，亲演其声，为《念家山破》，识者知其不祥。"今存词三十余首，大致可以南唐亡国界分为前后两个创作时期。前期多写享乐、艳情和闲愁，后期多写亡国之痛和故国之思。后人编有《南唐二主词》。

④宋徽宗：赵佶（公元1082年—1169年），元符三年（公元1100年）登基。宣和七年（公元1125年）金兵进逼汴京，传位给钦宗，自称太上皇。靖康二年（公元1127年）金兵攻陷汴京，他与钦宗被掳北迁。绍兴五年（公元1135年），卒于五国城（今属黑龙江依兰）。赵佶多才多艺，工书法，独创"瘦金体"。善绘画，以花鸟见长。通音律，设大晟府，整理旧谱，创制新雅乐。宋吴曾《能改斋漫录》卷十六云："徽宗天才甚高，于诗文外，尤工长短句。"曾于北迁时作《燕山亭》，为后人所称赏。徐釚《词苑丛谈》卷六云："徽宗北辕后，赋《燕山亭·杏花》一阕，哀情哽咽，仿佛南唐李主，令人不忍多听。"今存曹元忠辑《宋徽宗词》一卷，见《彊村丛书》。

⑤金章宗：完颜璟（公元1168年—1208年），明昌元年（公

元 1190 年）即位。他承金世宗之遗业，致力于国家的治理，出现了“治平日久，宇内小康”的社会状况。乃正礼乐，修刑法，定官制，典章文物，粲然成一代治规。被誉为“金人一代文献”、“北曲之祖”的《董解元西厢记》就是产生于金章宗时期。

【案语】

古代善唱者不少，除了韩娥、沈古之、石存符外，还有秦青、薛谭、永新、念奴等。古代知音律的帝王也不少，除了文中所列的五位外，朱权《太和正音谱》还另列十余位：“伏羲始制《扶来》《立本》之音。神农制《扶持》《下谋》之音。黄帝制《云门》《大卷》《咸池》之音。少皞制《大渊》之音。颛帝制《六茎》之乐。帝喾制《五英》之乐。尧帝制《大章》之乐。舜帝制《大韶》之乐。舜王制《大夏》之乐。汤王制《大濩》之乐。武王制《大武》《房中》之乐。周公制《勺》。唐太宗制《秦王破阵》之乐。唐玄宗制《霓裳羽衣》之曲”。此外，还有汉武帝、陈后主、隋炀帝等，皆为知音律之帝王。

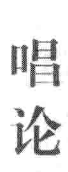
三教所唱

三教所唱，各有所尚[①]：道家唱情[②]，僧家唱性[③]，儒家唱理[④]。

【疏证】

①儒、道、佛三家皆有自己的乐曲，至于唱理、唱情、唱性之说只是撮其大要和乐曲特点而言。朱权《太和正音谱·词林须知》云："道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八钵，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰'道情'。儒家所唱者性理，衡门乐道，隐居以旷其志，泉石之兴。僧家所唱者，自梁方有'丧门'之歌，初谓之'颂偈'，'急急修来急急修'之语是也。不过乞食抄化之语，以天堂地狱之说，愚化世俗故也。至宋末，亦唱乐府之曲，笛内皆用之。元初，赞佛亦用之。"其实，唱理、唱情、唱性三者是相通的，都是围绕其宗旨来制乐作曲。

②道曲由来已久，唐代尤盛。从今之犹存龙虎山天师道音乐看，道曲多写道家悟道飞升、逍遥自由之情志，如《步虚》《鸿雁赞》《返魂香》《女冠子》《天仙子》之类。道教十分重视音乐在布道中的作用，在各种法事（修道、纪念、斋醮）中，音乐被充分运用。道教音乐分为韵腔和曲牌两大类。韵腔也称"韵子"，是道教音乐的主体，即由法事活动中的讽经、念咒、诵诰、咏唱发展而成的歌腔。有四种类型：讽经腔、念咒腔、诵诰腔、咏唱腔。而龙虎山天师道音乐则称之"经韵"，分十四类，如课诵及通用经韵、请水安龙奠水科、发奏科、请圣科、拜斗科、三官忏科、社司经忏科、玉皇忏科、三朝科、酌饮科、慈航经忏科、灵宝济练度孤科、召亡科、度幽科。后世形成一门曲艺——道情。

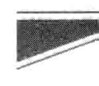




③佛家音乐主要有赞礼曲、偈颂曲、礼拜曲、普济曲。内容多为赞颂佛法、宣扬佛理、讲述佛教故事和历史故事等，如《赞礼西方》《警众偈》《三皈依》《施食》《秦英西征》之类。目的是寓教于乐，点化众生，让信徒明心见性，皈依三宝。今犹存五台山佛教音乐，音乐形式有和念（有乐器伴奏的经文演唱）、令调（无乐器伴奏的经文清唱曲调）、吟诵、直数等。佛乐一般有唱诵音乐和器乐构成。唱诵音乐常见于法事活动中。它包括以下一些曲目：一是赞，又称梵呗，传自印度。其主要内容是赞叹"三宝"（佛、法、僧），常用的有三宝大赞、五方赞、香赞、皈依赞、供养赞等。赞呗的演唱速度较缓慢，腔多字少，曲调平稳，具有一种庄严而清婉的风格特征。佛教认为，学习和演唱赞呗是一种功德，是修行的重要途径。二是偈，又称颂。原为一种文体，后演变为唱，一般出现在法事的中、后阶段。仅一个基本曲调，节拍与歌词根据演出的情况相应增减。三是礼拜曲，即在修行法事和纪念法中所唱的曲子。如《寄生草》《三皈依》《滴溜子》等。四是其他曲子，即普济法事中唱的曲子。题材广泛，民间曲子很多，故世俗色彩也很浓。如《施食》《八仙庆寿》《山坡羊》《采茶歌》《茉莉花》《梳妆台》等。五台山佛曲还保留了一些词牌，如《水龙吟》《虞美人》《浪淘沙》等。在佛乐中，器乐曲也不少。从五台山佛乐看，器乐曲有宋、元、明流传下来曲子：如《醉太平》《朝天子》等；有民间曲子，如《粉红莲》《寄生草》等。其主要乐器有：笙、管、唢呐、鼓、忏钟、磬、铛、音锣、铃、杵、铙、钹、螺等。

④儒家主张"诗言志"、"乐致和"，要求诗歌"思无邪"，"发乎情，止乎礼义"，崇尚雅正、中和之美。故儒家之所唱，固然重理——忠孝节义。大则宫廷太乐，小则文人琴曲，皆可纳入儒家所唱的范围。其音乐内容有：或祀神敬祖；或思君忧国；或建功立业；或山林泉石，如《公刘》《鹿鸣》《离骚》《渔歌》《渔樵问答》之类。

大忌郑卫之淫声



大忌郑卫之淫声[1]。续雅乐之后，丝不如竹，竹不如肉[2]。以其近之也。又云：取来歌里唱，胜向笛中吹[3]。

【疏证】

①郑卫之淫声：本指春秋时期郑国、卫国（今河南新郑、滑县一带）的民间音乐，后概指所有的民间俗乐。当时，诸侯混战，礼崩乐坏，郑卫之音发展迅猛，传播广泛，甚至冲开了王宫的大门，大有取代传统雅乐之趋势。据《乐记·魏文侯》记载，魏文侯曾对子夏坦言自己在听雅乐和郑卫之音时的不同感受："吾端冕而听古乐（传统雅乐），则惟恐卧。听郑卫之音，则不知倦。"这种情形引起了正统文人的担忧。孔子惊呼："恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。（《论语·阳货》）"他呼吁："放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。"（《论语·卫灵公》）荀子也认为："郑卫之音，使人之心淫。"（《荀子·乐论》）《礼记·乐记》更是对以郑卫之音为代表的民间俗乐大加贬斥："郑卫之音，乱世之音也"。"郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。"所谓"淫"，有两层意思：一是指郑卫之音的音乐题材多为情爱；二是指郑卫之音突破了传统声律的格局，溢出了五声音阶的规范。如《宋史·乐志》云："孔子曰'郑声淫'者，岂以其器不若古哉，亦疾其声之变尔。"

②雅乐：相对郑卫之音而言，此指先秦的先王之乐。黄帝有《云门》《大卷》，唐尧有《大咸》，虞舜有《大韶》，夏禹有《大夏》，商汤有《大濩》，周武有《大武》等。所谓"续雅乐之后"，即指继雅乐而出的清商乐、燕乐。"丝不如竹，竹不如肉"，即谓弦乐不如管乐，管乐不如声乐。此语起由魏晋时期。陶渊明《晋故西征大将

军长史孟府君传》、《晋书》卷九十八《孟嘉传》皆有此语。宋以后成为流行语。陈旸《乐书》三见此语。

③“取来歌里唱，胜向笛中吹”：此二句乃唐代白居易诗。《白氏长庆集》卷三十二《杨柳枝二十韵并序》：“《杨柳枝》，洛下新声也。洛之小妓有善歌之者。词章音韵，听可动人，故赋之：小妓携桃叶，新歌《蹋柳枝》。妆成剪烛后，醉起拂衫时。绣履娇行缓，花筵笑上迟。身轻委回雪，罗薄透凝脂。笙引簧频暖，筝催柱数移。乐童翻怨调，才子与妍词。便想人如树，先将发比丝。风条摇两带，烟叶贴双眉。口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤。唳鹤晴呼侣，哀猿夜叫儿。玉敲音历历，珠贯字累累。袖为收声点，钗因赴节遗。重重遍头别，一一拍心知。塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。春惜芳华好，秋怜颜色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹。曲罢那能别，情多不自持。缠头无别物，一首断肠诗。”

【案语】

燕南芝庵虽标榜“大忌郑卫之淫声”，但他认可中国传统音乐发展的事实。雅乐衰落后，清商乐、燕乐相继兴起。各乐种不仅主要演奏乐器不相同，而且导致世人的音乐审美趣味的大变。“丝不如竹，竹不如肉”，正反映了当时人们对声乐艺术的重视。同时，也展示了唐宋以后音乐审美趣味变化（由雅而俗）的轨迹。

然而，纵观中国音乐史，雅乐与俗乐的冲突从未停息过，且十分激烈。这一冲突又是中国传统音乐发展的内驱力。

雅与俗这对美学范畴本来就是随着音乐的兴起而产生的。其后，美和艺术的发展与雅俗的对立和发展紧密联第在一起。中国音乐史可以说是雅与俗的消长史。音乐的发展与其他艺术的发展一样充满了新与旧的矛盾。在阶级社会中，这种新与旧的冲突具体表现为民间音乐与宫廷音乐的对立，也就是俗乐与雅乐的对立。

中国古人十分重视音乐的政治教化功能，将音乐与天、神、人、伦理道德附会在一起，使音乐神圣化，成为统治者审美享受的专利品。为帝王独专的宫廷音乐号称雅乐，其特点自然是雍容和雅，高贵神圣。最著名的有传说为黄帝时的《云门》、《大卷》，唐尧时的《大咸》、虞舜时的《大韶》、夏禹时的《大夏》、周武时的《大武》。这些雅乐相传皆为圣王所作，是宫廷音乐的精华。它们所表现的内容又各不相同，如《韶》讴歌尧舜揖让而治，《武》赞颂武王伐纣的功德。因此，这些雅东在统治阶级中的评价也不尽相同。《韶》的内容与春秋时流行的仁政思想相应合，故为一些政治家、思想家所推崇。据《论语·述而》所载：孔子"在齐闻《韶》，三月不知肉味。"他称赞《韶》："尽美矣，又尽善也。"（《论语·八佾》）对于《武》，孔子的评价是："尽美矣，未尽善也。"这是因为，《武》内容是表现讨伐征战，赞美武力。从总体上看，雅乐在声调上是平和的，情感上符合礼的规范和伦理的要求。然而，由它所表现的抽象的精神内容所决定，其形式必然是僵硬的、刻板的。

俗乐是与宫廷雅乐相对的民间音乐。其特点也与雅乐大相径庭，从形式上看，它突破了旧的声律格局的规定。孔子斥责"郑声淫"，就是批评郑声溢出了雅乐音阶的规范，如《宋史·乐志》所说："孔子日郑声淫者，岂以其器不若古哉，亦疾其声之变尔。"从音乐语言上看，俗乐繁杂而非中正，"过刚而杀伐"、"过柔而淫靡"。据此可知，"桑间濮上"的郑卫俗乐公然违么"礼"的规定，毫无顾忌地宣泄喜怒哀乐之情。其刚健激昂者，如怨如怒；其缠绵柔婉者，如泣如诉。而这种无拘无束、自由奔放的情感，又是凭借一种清新活泼的"多哇淫声"表现出来的，它很快就引起了上层贵族的恐慌和仇视。

十五国风，几乎都可看做是当时新兴的俗乐，其中郑卫之音是当时最流行的民间新声。由于它对宫廷雅乐具有强大的冲击力，一经行世便受到正统卫道之士的竭力排斥。孔子对郑声深

恶痛绝，他一再呼吁："放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。"（《论语·卫灵公》）"恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也"（《论语·阳货》）在孔子看来，郑声所表现的内容和情感都违背了他一贯主张的美善原则，是一种不合"礼"的音乐，是一种伤风败俗、有损教化的音乐，务必坚决抵制和扼杀。《荀子·乐论》也认为："郑卫之音，使人之心淫。"《礼记·乐记》更是对当时以郑卫之音为代表的民间俗乐大加贬斥："郑卫之音，乱世之音也。""郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。"宋代朱熹的《诗集传》也认为："郑人几于荡然无复羞愧悔悟之萌"，"卫人犹多刺讥惩创之意"。因此，郑声成了俗乐的代名词，"雅俗"常代之以"雅郑"。

尽管统治者极力标榜雅乐，贬斥俗乐，但由于扎根在民间的"郑卫之音"具有全新的品貌和旺盛的生命力，故自其风靡之日起，就对宫廷雅乐构成严重的威胁。早在春秋时期，俗乐就如一股强劲的东风，冲开皇宫的大门，使庄严神圣的君王陶醉于它的熏拂之中。据《乐记·魏文侯》披露：魏文侯对子夏坦率地道也了自己在听古乐（雅乐）和新乐（俗乐）时的不同感受："吾端冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦。"可见俗乐具有令人迷狂的艺术魅力。

士大夫文人的"尚雅"心态也是明显而又强烈的。在历代文艺理论的术语中，涉及"雅"者，俯拾即是，如古雅、典雅、高雅、清雅、淡雅、和雅、风雅、雅正、雅丽、雅洁……这足以说明，"雅"这一审美范畴，在艺术史上拥有广阔的市场，是封建文人普遍追求的审美趣味。譬如，词学家们习惯于将词分成雅词与俗词两大类。雅词的内容无邪，语言典雅，意趣高远，风格中正和平；而俗词多写情爱，语词尘下，风格软媚靡曼，失雅正之致。这是传统的雅俗观在词学研究上的反映。受雅正的美学观的影响，正统文人指摘《子夜歌》，诋毁《竹枝词》，贬斥民歌民谣。然而，他们无法遏止通俗文艺对高雅文艺的冲击。直接受到帝王卿相压制

的柳永词，正缘其“俗”，才不胫而走，家喻户晓，形成“凡有井水饮处，即能歌柳词”的奇特“景观”。元曲虽俗，却能成为一代代表文艺样式，取得了与诗、词、文争胜的显赫地位。这显示了通俗文艺顽强的生命力。

为了调和雅与俗这对审美范畴的对立，有人提出了俗不伤雅、雅俗共赏的审美要求。就主观而言，它努力谋求一种调和雅俗矛盾的途径。从客观上看，它表明了长期被上流阶层轻视、贬抑的“俗”已取得了与“雅”分庭抗礼的独立地位。

在中国美学史上，雅与俗的对立与并峙，促进了审美意识的发展和审美形态的多样化。雅与俗的真与善、情与理等审美范畴紧密地联系在一起，构成了独具中国民族特色的美学体系。

近出所谓大乐

近出所谓大乐[①]：苏小小《蝶恋花》[②]、邓千江《望海潮》[③]、苏东坡《念奴娇》[④]、辛稼轩《摸鱼子》[⑤]、晏叔原《鹧鸪天》[⑥]、柳耆卿《雨霖铃》[⑦]、吴彦高《春草碧》[⑧]、朱淑真《生查子》[⑨]、蔡伯坚《石州慢》[⑩]、张子野《天仙子》[⑪]。

【疏证】

①近出，陶宗仪《南村辍耕录》本作"近世"，指宋、金两代。大乐，《南村辍耕录》本作"大曲"。大乐，此指教坊大乐。北宋时，民间称宫廷燕乐为大乐。南宋时，称燕乐为教坊大乐，以区别民间"细乐"。南宋灌园耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》云："细乐比之教坊大乐，则不用鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也。每以箫管、笙、蓁、嵇琴、方响之类合动。"元杨朝英《阳春白雪》卷一为"大乐"，唯录下列数家词作。因苏小小《蝶恋花》不存，故以司马槱《蝶恋花》(妾本钱塘江上住)充之，而未注作者。

②苏小小，宋代钱塘人。清康熙年间，古吴墨浪子辑前人小说《西泠韵迹》(见《西湖佳话》)记其事迹，谓其出身娼妓之门，心性聪慧，姿容如画，有侠义心肠，住西泠桥畔。陈耀文《花草粹编》卷二录其《减字木兰花》词一首。词云："离别情绪，万里关山如底数。遣妾伤悲，未必郎家知不知？自从君去，数尽残冬春又暮。音信全乖，等到花开不见来。"其《蝶恋花》词今已不传。《蝶恋花》本乃唐教坊曲子，原名《鹊踏枝》，晏殊词改为今名。柳永《乐章集》注小石调，赵令畤鼓子词注商调，《太平乐府》注双调。

③邓千江，临洮(今属甘肃省)人，生卒年不详。刘祁《归潜志》谓其为金初士子。今仅存词《望海潮》一首，见《中州乐府》，题为《上兰州守》(又作"献张六太尉")。陶宗仪《南村辍耕录》以

为此词“可与苏子瞻《百字令》、辛幼安《摸鱼儿》相颉颃。”明代杨慎《词品》卷五云：“金人乐府称邓千江《望海潮》为第一。”其《望海潮》词云：“云雷天堑，金汤地险，名藩自古皋兰。营屯绣错，山形米聚，喉襟百二秦关。鏖战血犹殷。见阵云冷落，时有雕盘。静塞楼头，晓月依旧玉弓弯。看看定远西还。有元戎阃令，上将齐坛。区脱昼空，兜零夕举，甘泉又报平安。吹笛虎牙闲。且宴陪珠履，歌按云鬟。未拓兴灵，醉魂长绕贺兰山。”《望海潮》曲子始见于《乐章集》，注仙吕调。

④苏东坡，苏轼（公元 1036 年～1101 年），字子瞻，号东坡居士，眉山（今属四川省）人。宋仁宗嘉佑二年（公元 1057 年）及进士第，授凤翔签判。熙宁年间，历知密州、徐州、湖州。元丰二年（公元 1079 年），因其作诗讽刺新法，遂兴“乌台诗案”，贬黄州团练副使。哲宗即位，起为登州知使。不久改为起居舍人，迁中书舍人、翰林学士知制诰。元祐四年（公元 1089 年）出知杭州。六年，召归，任翰林学士承旨。寻出任颖州、扬州知州。七年，入朝为兵部尚书，改礼部尚书，旋出知定州。绍圣初，贬惠州安置，再贬昌化军安置。徽宗及位，赦还。于建中靖国元年卒于常州。苏轼著述甚富，传于世者有《苏轼文集》《苏轼诗集》《东坡乐府》等。今存词 360 余首，风格多样，而又自成一家。宋代王灼在《碧鸡漫志》中评之云：“东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。”至于苏轼是否知音律，宋人有过争议。彭乘《墨客挥犀》卷四云：“子瞻尝自言平生三不如人，谓着棋、吃酒、唱曲也。”“子瞻之词虽工，而不入腔，正以不能唱曲耳。”而晁补之则不以为然，且为之辩说：“东坡，人谓多不谐音律。然居士词横放杰出，自是曲中束不住者。”（吴曾《曾改斋漫录》卷十六）后代亦有批评者，如王又华的《古今词论》所引毛先舒的评论就是一例：

东坡“大江东去”词：“故垒西边人道是三国周郎赤壁”，论调则当“是”字读断，论意则于“边”字读断、“小乔初嫁了

雄姿英发”，论调则“了”字属下句，论意则“了”字当属上句。“多情应笑我早生华发，”“我”字亦然。又《水龙吟》：“细看来不是杨花点点是离人泪”，调则当是“点”字断句，意则当是“花”字断句。

其《念奴娇·赤壁怀古》词云：“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、强虏灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一尊还酹江月。”

⑤辛稼轩，辛弃疾（公元1140年～1207年），字幼安，号稼轩，历城（今山东济南）人。少与党怀英同窗，人称“辛党”。耿京聚义太行山，辛弃疾投之，辟为掌书记。耿京遇害后，南归宋廷，授江阴佥判，历任建康通判、滁州知州、江陵知府、隆兴知府、潭州知州等职。淳熙八年，被劾免官，闲居上饶。绍熙二年，起为福建提点刑狱、迁大理寺少卿，出知福州兼福建安抚使。绍熙五年，再度落职，闲居铅山。嘉泰三年，复出，知绍兴府兼浙东安抚使，移知镇江府。开禧三年卒，享年六十有八。有《稼轩长短句》传世。今存词626首，风格慷慨悲壮。南宋刘克庄《辛稼轩集序》云：“公所作，大声鞺鞳，小声铿鍧，横绝六合，扫空万古，自有苍生以来所无。其秾纤绵密者，亦不在小晏、秦郎之下。”（《后村先生大全集》卷九十八）《四库全书总目·稼轩词提要》云：“其词慷慨纵横，有不可一世之概。于倚声家为变调，而异军特起，能于剪红刻翠之外，屹然别立一宗，迄今不废。”《摸鱼子》即《摸鱼儿》。其词云：“更能消几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住。见说道、天涯芳草迷旧路。怨春不语。算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋。脉脉此情谁诉。君莫舞。君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危楼，斜阳正在，烟柳断肠处。”

⑥晏叔原，晏几道（公元1038年～1110年），字叔原，号小山，晏殊幼子，临川（今江西抚州市，晏氏居临川文港，今属南昌市进贤县）人，北宋著名词人。据《邵氏闻见后录》卷十九记载：晏几道监颍昌府许田镇，手自写长短句，上府帅韩少师，少师报书："得新词盈卷，盖才有余而德不足者。愿郎君捐有余之才，补不足之德，不胜门下老吏亡望。"还京赐第，不践诸贵之门，人笑其痴。有《小山词》传世。晏几道在《小山词自序》中陈述了自己作词的动机："病世之歌词不足以析酲解愠，试读南部诸贤绪余，作五、七字语，期以自娱乐，不独叙其所怀，兼写一时杯酒间闻见，及同游者意中事。"黄庭坚对《小山词》有过"清壮顿挫，能动摇人心"（《小山集序》）的评价，现存《小山词》虽乏"清壮"之气，但"动摇人心"的艺术感染力仍然强烈。王灼《碧鸡漫志》卷二认为："叔原如金陵王谢子弟，秀气胜韵，得之天然，将不可学。"陈振孙《直斋书录解题》卷二十一云："叔原词在诸名胜中，独可追逼《花间》，高处或过之。"《鹧鸪天》是晏几道词中的优秀作品。词云："彩袖殷勤捧玉钟。当年拚却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。从别后，忆相逢。几回梦魂与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。"

⑦柳耆卿，柳永，崇安（今福建武夷山市）人。原名三变，字景庄。后改名永，字耆卿．排行第七，故称柳七。祖父柳崇，是有名的处士．据《十国春秋》记载，崇以儒学著名，终生布衣。有七子（宣，宜、寘、宏、粟、密、察），俱为显官．王禹称《建溪处士赠大理评事柳府君墓碣铭并序》曾赞扬他"以行义著于州里，以兢严治于闺门"。柳永的父亲柳宜，生于后晋天福四年（公元939年）。南唐时，曾为监察御史，因其"多所弹射，不避权贵，故秉政者尤忌之"。（王禹称《送柳宜通判全州序》）入宋后，历任雷泽令、全州通判、国子博士、赞善大夫、工部侍郎等职。柳永的长兄三复，于天禧三年（公元1019年）及进士第。次兄三接，与柳永同于景祐元年（公元1034年）登张唐卿榜．兄弟三人"皆为郎，工

文艺，时号柳氏三绝”。(《福建通志·文苑传》)由此可见，柳永出生于一个世宦书香门第。由于正史没有柳永的传记，其事迹见诸野史杂著的文字也甚少。关于柳永的生年，历来说法不一。吴熊和先生从宋代官制来考证柳永的生平仕履，认为柳永及第之时已年届五十．如果这一推论能够成立，那么，由景祐元年往前推五十年，柳永当生于太平兴国末年(公元 984 年)前后。关于柳永的卒年，词举界多定为皇祐五年(公元 1053 年)．但据宋黄裳《书〈乐章集〉后》所说：“予观柳氏乐章，喜其能道嘉祐中太平气象……是时，予方为儿，犹想见其风俗，”似乎柳永的卒年还可推后。柳永是北宋词坛上一位杰出的作家，也是我国文学史上第一位专业闻人。他的词作在内容和形式上都有创造性的建树。他所开创的“柳氏家法”，为后代众多的词人所奉行，对宋词的发展和繁荣作出了卓越的贡献，并获得了“凡有井水饮处，即能歌柳词”的社会效果。历来为词学研究界所瞩目。有《乐章集》传世。柳永为词，善于以赋的表现方法来进行铺叙，多以感情为线索，步步深入，层层展开，纵横捭阖，结构有序。夏敬观曾评之云：“耆卿词，当分雅、俗二类。雅词用六朝小品文笔法，层层铺叙，情景兼融，一笔到底，始终不懈。”(《手评乐章集》)柳永第一个大量创制慢词。在唐五代词中，虽偶尔可见几首慢词，如钟辐的《卜算子慢》、李存勖的《歌头》、尹鹗的《金浮图》等。这些慢词在艺术技巧上还不成熟，影响也不大。这是因为慢词(长调)填写的难度较大，对创作技巧的要求较高。正如清代彭孙爵《金粟词话》所说：“长调之难于小令者，难于语气贯串，不冗不复，徘徊宛转，自然成文。”因此，在当时很少有人问津。到了北宋，慢词才得以兴盛。清宋翔凤《乐府余论》说：“词自南唐以后，但有小令。其慢词盖起于宋仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声。耆卿失意无俚，流连坊曲。遂尽收俚俗语言编入词中，以便伎人传习，一时动听，散布四方。其后东坡，少游、山谷辈相继有作，慢词遂盛。”这段话肯定了柳永创制慢词之功。

《雨霖铃》，属双调，是柳永词的代表作。俞文豹《吹剑续录》云："东坡在玉堂，有幕士善讴，因问：我词比柳词何如？对曰：柳郎中词，只好十七、八女孩儿，执红牙拍板唱杨柳岸晓风残月。学士词，须关西大汉，执铁板，唱大江东去。公为之绝倒。""杨柳岸晓风残月"乃《雨霖铃》词中警句。其词云："寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处，兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处？杨柳岸晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设，便纵有千种风情，更与何人说。"

⑧吴彦高，吴激（？～1142 年），字彦高，号东山，建州（今属福建建瓯）人。吴栻之子，米芾之婿。使金被留，官至翰林待制。皇统二年（公元 1142 年）出知深州，到任三日去世。工诗、文、书、画，于词亦精，与蔡松年齐名，时号"吴蔡体"。曾著《东山集》，已佚。赵万里《校辑宋金元人词》辑其词一卷，名《东山乐府》。吴激词多作于留金以后，以《人月圆》最为著名。刘祁《归潜志》卷八云："彦高词集，篇数虽不多，皆精微尽善。虽多用前人句，其剪裁点缀，皆若天成，真奇作也。"元好问《中州集》卷一也誉其"自当为国朝第一手"。《春草碧》，元好问《中州集》卷一作完颜璹词，而杨朝英《阳春白雪》卷一作吴激词。其词云："几番风雨西城陌。不见海棠红、梨花白。底事胜赏匆匆，正自天付酒肠窄。更笑老东君、人间客。赖有玉管新翻，罗襟醉墨。望中倚阑人，如曾识。旧梦回首何堪，故苑春光又陈迹。落尽后庭花，春草碧。"

⑨朱淑真，号幽栖居士，钱塘（今浙江杭州）人，一说浙江海宁人。生卒年不详。生活年代大约在靖康前后，与李清照差近。南宋魏仲恭辑其诗词，题为《断肠诗词》，并序云："比往武陵，见旅邸中好事者往往传诵朱淑真词。每窃听之，清新婉丽，蓄思含情，能道人意中事，岂泛泛者所能及。"明代陈霆〈渚山堂词话〉卷

二云："闻之前辈，朱淑真才色冠一时，然所适非偶，故形之篇章，往往多怨恨之句。世因题其稿曰〈断肠集〉。大抵佳人命薄，自古而然，断肠独斯人哉？古妇人之能词章者，如李易安、孙夫人辈，皆有集行世。淑真继其后，所谓代不乏贤。"后人辑其词为《断肠词》。朱淑真有《生查子》词三首，其中以"去年元夜时"最为著名。而此词一作欧阳修词，又误作秦观词。全词为："去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。"而《阳春白雪》所录其《大石调·生查子》则为："年年玉镜台，梅蕊宫妆困。今岁未还家，怕见江南信。酒从别后疏，泪向愁中尽。遥想楚云深，人远天涯近。"

⑩蔡伯坚，蔡松年（公元1107年～1159年），字伯坚，号萧闲老人，真定（今河北正定）人。宣和末，跟随其父蔡靖降金。天会年间，授真定府判官。累官至右丞相，封卫国公。《金史》本传称其"文词清丽，尤工乐府"。其词与吴激齐名，时号"吴蔡体"。曾著《萧闲老人明秀集》六卷，今存三卷，经后人辑补，凡得词八十四首。其《石州慢》题为《高丽使还日作》。词云："云海蓬莱，风雾鬓鬟，不假梳掠。仙衣卷尽云霓，方见宫腰纤弱。心期得处，世间言语非真，海犀一点通寥廓。无物比情浓，觅无情相博。离索。晓来一枕余香，酒病赖花医却。滟滟金尊，收拾新愁重酌。片帆云影，载将无际关山，梦魂应被杨花觉。梅子雨丝丝，满江干楼阁。"

⑪张子野，张先（公元990年～1078年），字子野，乌程（今浙江湖州）人。天圣八年（1030年）进士。康定元年（1040年）以秘书丞知吴江县。皇佑二年（1050年）晏殊知永兴军，辟为通判。皇佑五年（1053年），知渝州。嘉佑三年（1058年），知安州。元丰元年卒。有《张子野词》。当时词名颇著，尤以"张三影"闻于一时。吴曾《能改斋漫录》卷十六引晁补之语："张子野与柳耆卿齐名，而时以子野不及耆卿。然子野韵高，是耆卿所乏处。"陈

廷焯《词坛丛话》云："张子野词，才不大而情有余，别于秦、柳、晏、欧诸家，独开妙境，词中不可无此家。"《天仙子》乃张先之代表作。词云："《水调》数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回？临晚镜。伤流景。往事后期空记省。沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定。人初静。明日落红应满径。"

【案语】

所谓"近世大乐"，即宋金教坊燕乐。燕乐是中国音乐史上出现的第三代"新声"。沈括在《梦溪笔谈》卷五说："自天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。"所谓雅乐，就是古代帝王祭祀天地、祖先和朝贺、宴享等大典所用的音乐。它最迟产生于周朝。其特点为中正平和，雍容典雅。后代的统治者取得政权后，都要制礼作乐，为自己歌功颂德。这类音乐皆属雅乐。清乐，又称清商乐，是古代民间音乐。它源于郑卫之音，兴起于汉魏之际，在南朝发展为吴歌和西曲。后魏孝文帝采集中原旧曲及吴歌、西曲，加以整理，统称清商乐。其特点是音韵清悠，曲调婉转。清乐和雅乐都是汉民族本土的音乐。燕乐的名称虽始见于《周礼·春官》，但隋唐之燕乐与《周礼》之燕乐有很大的区别。《周礼》中所谓的"燕乐"乃房中之乐，用来祭祀飨食，宴饮宾客。到了唐代还有人翻制。《宋史·乐志》云："燕乐自周以来用之。唐贞观增隋九部为十部，以张文收所制歌名燕乐，而被之管弦。"据杜佑《通典》卷一百四十六所记："贞观中，景云见，河水清，协律郎张文收采古《朱雁》、《天马》之义制《景云》、《河清歌》，名曰宴乐，奏之管弦，为诸乐之首。"这种燕乐一般用于非正式场合，它虽在上层社会流传，但来源于《国风》(如《关雎》、《二南》)，是一种贵族化了的民间音乐。而隋唐燕乐是一种融合传统燕乐、清乐和异族音乐为一体的新兴音乐，据宋郭茂倩《乐府诗集》卷

七十九《近代曲辞》云："唐武德初。因隋制，用九部乐。太宗增高昌乐，又造燕乐，而去礼毕曲。其著令者十部：一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国，而总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。"郭氏所言，与杜佑《通典》所记不大相合，但我们于此可以了解到燕乐的性质与特点：它是一种俗乐，是胡夷里巷之乐的组合体。它声律繁杂，盛行于开元、天宝之际。

由于"胡化"的中国音乐—燕乐的流行，把传统的纯中国音乐—清乐冲击得七零八落。如《通典》卷一百四十六所说："自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺。……开元中，有歌工李郎子。郎子，北人。声调已失，云学于俞才生，江都人也。自郎子亡后，清乐之歌缺焉又缺。清乐唯《雅歌》一曲。"为什么燕乐具有如此之大的冲击力呢？主要是因为燕乐是一种大众化、通俗性的音乐，它能为社会各阶层的人所欣赏。唐玄宗酷爱燕乐，尤好欣赏燕乐中的法曲。法曲原是中国本土音乐，如《白居易传》所云："法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。"凌廷堪《燕乐考原》认为："天宝之法曲即清乐，南曲也；胡部即燕乐，北曲也。"可见，法曲本不属于燕乐的范围，但到天宝十三年，唐玄宗"始诏道调法曲，与胡部新声合作"，把法曲并入燕乐。唐玄宗喜好法曲的原因大概有两点：一是法曲本身"音清而近雅"，(《旧唐书·音乐志》)加上与燕乐合奏，使之又添婉转优美之感。二是法曲主要是道曲。我们只要检阅一下《乐府诗集》所载的法曲曲名(如《长生乐》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》等)，便可一目了然。这与唐玄宗崇奉道教，幻想长生的心态正好合拍，因此，他对法曲自然大感兴趣。据宋代马端临《文献通考》卷一百二十九记载："元(玄)宗既知音律，又酷爱法曲。选坐部伎子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。"当时教坊所演唱的也大都是燕乐。崔令钦《教坊记》记录了三百多个曲名，

尽管其内容已不得而知，但从曲名上依然可辨出哪些是传统音乐，哪些是胡夷里巷之曲。如《玉树后庭花》、《后庭花》、《泛龙舟》、《杨柳枝》、《广陵散》、《安公子》等来自于前朝。如《南天竺》、《菩萨蛮》、《突厥三台》、《龟兹乐》、《望月婆罗门》、《赞普子》等来自于胡夷。又如《长命女》、《恨无媒》、《恋情欢》、《渔歌子》、《采莲子》、《女冠子》等来自于里巷。下层人民也喜爱燕乐。据段安节《乐府杂录·歌》记载："又一日赐大酺于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得鱼龙百戏之音，上怒，欲罢宴。中官高力士奏请，命永新出楼歌一曲，必可止喧，上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是广场寂寞，若无一人，喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。"这则故事一方面赞扬了永新歌喉之动人，技艺之高超，另一方面也披露了当时下层人民对音乐喜好的盛况。元稹在《连昌宫词》中记载了一个与此相似的故事。念奴的歌声也能使"万众喧溢"之声顿时"悄然"。永新和念奴，一为教坊名优，一为民间名妓。他们所唱的自然是当时流行的，人们普遍能够欣赏的歌曲，否则，曲高和寡，无从产生"喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝"的审美效果。能够为当时普遍欣赏的曲子无疑是胡夷里巷之曲一燕乐。《旧唐书·音乐志》云："自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。"杜祐《通典》卷一百四十六《清乐》也说："自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐。鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。"为什么宫廷教坊音乐能为"时俗所知"，为下层人民所欣赏呢？因为教坊所演奏的绝大多数是燕乐，而燕乐来自于民间，虽经加工整理，但仍然保持"俗"的本质特征，故而具有通俗音乐的艺术精神。当经加工整理后的燕乐再向民间流传时，自然比原始的胡夷里巷之曲更这精美，更为动人。不仅激起下层人民的欣赏兴趣，而且还鼓动他们的创作热情。到了宋代，依然是"民间作新声者甚众。"(《宋史·乐志》)

以上举十首曲子词，乃宋金时期教坊经常演奏的经典歌曲。

当然，教坊的保留曲目一定不少，这些只是较为重要的。《宋史·乐志》记宋太宗亲制或翻新的教坊曲子就共有三百九十首。

歌之格调

歌之格调:[①] 抑扬顿挫[②]、顶叠垛换[③]、萦纡牵结[④]、敦拖呜咽[⑤]、推题丸转[⑥]、捶欠遏透[⑦]。

【疏证】

①歌之格调,即演唱的风格和情调(韵味)。从其所论述的内容看,多处涉及润腔之法。

②抑扬顿挫,音调有节奏地或高或低、或停或转。晋代孙琼《箜篌赋》云:"或拂搦以飘沉,或顿挫以抑扬。"唐代谢偃《听歌赋》云:"乍连延以烂漫,时顿挫而抑扬。"

周贻白《唱论注释》认为:"《礼记·乐记》所说的'歌者上如抗,下如队,曲如折,止如槁木'与'抑扬顿挫'一语相通,其言是之。'上如抗',即歌声上扬高亢。'下如队(坠)',即歌声下坠低抑。'曲如折',即歌声依曲挫折曲转。'止如槁木',即歌声按谱休止停顿。"

③顶叠垛换,指歌之板式。顶,顶板,即实板,与乐音发出同时打下的板。叠,叠拍,即一板一眼。板眼即节奏符号。它标在谱字的右侧,代表音符的长短,节拍的强弱。板为强拍,用"、"或"X"来表示。眼代表弱拍,用"·"或"。"来表示。还有实板实眼和虚板虚眼之分。实板实眼符号如前所述,虚板则用"—"表示,虚眼用"△"或"∟"。虚板又称腰板、掣板、歇板。虚眼又称歇眼。板眼形式有散板、流水板、一板一眼、一板三眼、加赠板的一板三眼等形式。散板为自由节拍。流水板每拍都用实板来记写,一般是 1/4 的节奏。一板一眼是由一个板和一个眼合成的 2/4 的节拍。一板三眼是一个板和三个眼合成的 4/4 节拍。加赠板的一板三眼见于南戏与昆曲大致相当于 4/2 的节拍。

垛，演唱中有规律的重复变化。传统戏曲中有垛板，民间音乐中有垛句、垛字。在戏曲唱腔中，垛板一般是一拍子或二拍字，节奏鲜明紧凑，字密腔短，朗诵性强，曲与词皆于重复中而富有变化，适宜表现紧张、强烈、欢快、激愤的情绪。京剧称流水快板为垛板或(垛子板)，川剧称垛板为夺夺板。

换，换头。在词曲中，同一曲调重复时，将原曲调开头处作某些变化，或增减字、声；或更改其板式，谓之换头。换头可使音乐结构发生变化，使声调旋律具有新异之感。

此论节拍、节奏润腔法。古代声乐强调板眼和尺寸。板眼乃节拍，尺寸即节奏。善歌者应掌握板眼、尺寸的准则，做到快慢中节，不拖不赶，层次分明，转换自如。

周贻白《唱论注释》认为："按字面联系歌唱来说，顶、迭、垛、换，可以分作四项。顶，当指一腔顶作一腔唱，亦即下句起音顶作上句的尾音唱。""迭，在中国声韵学上，有所谓双声迭韵。……迭，又有迭句，或作重句格。""垛，意谓堆垛。在歌唱上的垛句或垛板，却是按板行腔的一种格调。""换，当指换气，亦即今之所谓气口。"可备一说。

④萦纡牵结，字面意思是萦回曲折，牵引关联。此指旋律缠绵萦回、声调低行连延的演唱形式和行腔技巧，类似今之所谓"声音造型润腔法"中的抽声、泣声、哭声等技法。

周贻白《唱论注释》释"萦纡"为"屈曲萦绕"，释"牵结"为"牵引""结合"，为音乐界所认同。顾旭光《中国民族声乐论·中国民族声乐古典论著述评》云："'索纡牵结'就比较费解了。当代人论歌再也找不到这么简约与晦涩的字眼了，而且就歌唱的风格与技法来说已经有了很大的变化。'纡''萦'同一，作围绕、缠绕解；'纡'作弯曲、曲折解，这两个字联用表示旋绕弯曲，在这里指腔调的变化。'牵'可作牵引理解，要缠绕必须先有牵引力量。'结'可以理解为联结、牵引，缠绕的珠圆要联结成练。这句话总的意思是说歌声既要曲折宛转，又要连贯流畅。"其所论差近。

⑤敦，即顿，犹今之顿音断腔润腔法，通过呼气肌肉群与吸气肌肉群强烈而快速的对抗，声波在共鸣腔中作短暂回旋后发出，形成霎那的停顿。掩，掩音延声。敦掩呜咽，即通过截气顿音和掩音延声之润腔法，以凸现音调低沉幽咽的美感。

⑥推题，即推提，推挽。推，指力在物后，使物向前。提，力在物前，使物向前。推题丸转，指旋律在气与声的相互推动或提引下，婉转前行，形成"累累乎端如贯珠"之势。此指声乐表演时气与声关系的处理技巧，近似今之所谓的"音色变化润腔法"中的穿顶音、提音、沉音、揉音等。

顾旭光《中国民族声乐论·中国民族声乐古典论著述评》云："'推题丸转'与'萦纡牵结'在句与句上相辅相成。从字义上看，'推'与'牵'是同一方向的一前一后的两种力量，这既可体现在气与声中，也可体现在字与腔中。成功的气声结合在臆想的感觉上都是气推动声和声牵引气这两部分力。在润腔中，'推''牵'的统一作用表现的更为广泛。"此言得之。

⑦搥欠遏透，《词林须知》本作"摇欠遏透"。摇，摇曳，即摇音。所谓摇音，即通过气息控制而形成的主干音在大二度或小三度之间大幅度地摇曳。欠，嘘气，即嘘气音（用叹气的方法所发出的音，也称气声。）。遏，遏止，即截音（在歌唱中，有意将喉、咽与声门突然关闭，截住声气，然后立即复原）。透，贯通，类似穿顶音，要求气沉丹田，音贯头项，声腔圆彻，气息通畅，色彩明亮，力度感强。"摇"与"欠"、"遏"与"透"乃两组相对而相成的声乐发声用气之法，也是润腔之法。

歌之节奏

歌之节奏：停声、待拍①、偷吹、拽棒②、字真、句笃、依腔、贴调③。

【疏证】

①停声、待拍，演唱过程中的调息换气之法。张炎《词源》卷上“讴曲旨要”云：“忙中取气急不乱，停声待拍慢不断。好处大取气流连，拗则少入气转换。”蔡桢疏云：“停声待拍，均非具有调气功夫不可，否则，因急而乱，必至失声，因慢而断，必至脱拍。惟调气功深者，歌时缓急中节，可免此病。”

②偷吹、拽棒，指乐器在伴奏时为突出声乐而使用的烘衬之法。偷吹，指管乐器（如箫、笛、笙之类）在伴奏时有意少吹某个音，以凸现歌者所唱的那个相应的词或音。拽棒，拽住鼓板。指打击乐器（如鼓、板之属）在伴奏时，为突出声乐，不乱击节拍，做到棒随声下，尽保护与烘托之职能。如周贻白《唱论注释》所云：“歌唱系以声乐为主，如‘停声’，‘待拍’，是说明其有‘停’有‘待’；在伴奏上，则有‘偷’有‘拽’。‘偷吹’，是在笙箫笛管的吹奏上省去一二音而让歌者发挥其声调，使不至为器乐所掩；‘拽棒’，是指歌唱的声调极显筋骨时，必须在鼓板上出力加劲地拍打，使更显豁。或歌曲将终，歌者放出‘遏云之声’，鼓板则必须急起直追，以助其声势。……‘拽棒’，意即歌曲的节奏把鼓棒拽住了（拽为牵引之意），既不能随意下棒，也不能潦草地一扫而毕。”

③字真、句笃、依腔、贴调，即对歌者表演技巧的要求。

字真，用词真切自然，发音清晰准确。周德清《中原音韵》列有“作词十法”之项，首列“知韵”之法，其云：“知韵：无入声，止有

平、上、去三声。平声有阴有阳，入声作平声俱属阳。上声无阳无阴，入声作上声亦然。去声无阴无阳，入声作去声亦然。”金元时期，文字声韵大变：“平分阴阳，入派三声”，音乐也随之变新，故歌者不可因循守旧，应按新的文字声韵规则来发音，才能获得更好的演唱效果。《中原音韵》有“正语作词起例”之目，对字音的读法作了例证式的说明和辨析。如其云：“‘庞涓’呼为‘庞坚’，‘泉坚坚而始流’可乎？‘陶渊明’呼为‘陶烟明’，‘鱼跃于烟’可乎？‘一堆儿’为‘一醉儿’，‘卷起千醉雪’可乎？‘羊尾子’为‘羊椅子’，‘吴头楚椅’可乎？‘来也未’为‘来也异’，‘辰巳午异’可乎？此类未能从命，以待士夫之辨。”可见，当时对“字真”之要求是严格的。

句笃，有两层意思，一是指句逗正确无误，能够忠实表达（唱出）歌词的意思和情感；二是指语句纯厚而本色，不文不俗，雅俗共赏。周德清《中原音韵》“作词十法”中列有“造语”之法，其云：“造语可作乐府语、经史语、天下通语。未造其语，先立其意，语意俱高为上。短章辞既简，意欲尽；长篇要腰腹饱满，首尾相救。造语必俊，用字必熟。太文则迂，不文则俗，文而不文，俗而不俗。要耸观，又耸听，格调高，音律好，衬字无，平仄稳。不可作俗语、蛮语、谑语、嗑语、市语、方语（各处乡谈也）、书生语（书之纸上，详解方晓，歌则莫知所云）、讥诮语……”

依腔，依照腔调的要求来发声吐字，或重或轻，或徐或疾，皆能做到稳妥不讹，字正腔圆。明代王骥德在《曲律·论腔调第十》中说：“古之语唱者云：‘当使声中无字’。谓字则喉、唇、齿、舌等音不同，当使字字轻圆，悉融入声中，令转换处无磊決，古人谓之如贯珠，今谓之善过度是也。”如傅雪漪《戏曲传统声乐艺术》所说：“字正就是每个字发音时的口腔位置准确有力，腔圆就是母音（包括归韵、收声）共鸣位置准确、饱满、圆畅。……唱念要“稳、准、狠”。“稳”是指的“板眼”（感情、语气的节奏与节拍的组合，包括速度和力度），板眼虽然错综变化伸缩自由，但它离不

了语气。因此散板、摇板大段唱腔中的“催上去”(突快、渐慢)、“扳下来”(突慢、渐慢)要从唱词的语气出发。“有板时若无板”(由感情出发,节奏快慢灵活自如)“无板时却有板”(摇板、散板中语言节奏要运用得准确、恰当)。

贴调,依照声调的要求来演唱。依腔与贴调,意思相近。如果说依腔侧重指发声的“稳”,贴调则侧重指发声的“准”。如傅雪漪《戏曲传统声乐艺术》所说:“‘准’是要求唱的音准,字音语调适当,感情真实,唱腔与伴奏的高低快慢、强弱宛转丝丝入扣,不能冒调、塌调。”另外,曲牌体歌曲采用“固定唱名法”来演唱,各个曲牌所隶属的宫调都有调高和煞音的要求,故歌者须“贴调”。古人又认为,宫调含有情绪和美感的,如“仙吕宫唱,清新绵邈。南吕宫唱,感叹伤悲”之类,歌者也须依照。

凡歌一声

凡歌一声，声有四节①：起末②、过度③、揾簪④、攧落⑤。

【疏证】

①四节，四个关键环节，即演唱中的四个关键要素。

②起末，即起毕，起调毕曲，也就是起音与止音。此乃古代宫调理论在讨论调式问题时常涉及的一组术语。古人重视乐曲的起音和止音，犹重止音，因其是某宫调的标志之一。止音又称结音、煞音、杀音。宋人对此多有论述，如沈括《补笔谈》、蔡元定《律吕新书》、张炎《词源》皆述及。《律吕新书》因朱熹之说而认为："大凡压入音律，只以首尾二字。首一字是某调，音尾即以某调终之。"古代歌者对把握好歌曲的起调和止音是非常用心留意的，只有如此，方能把曲子唱准、唱好，否则，就算乖腔走调。

③过度，即沈括《梦溪笔谈》所谓"善过度"者。"善过度"指字字轻圆，融入声中。字与字、声与声之间转换自如，势如贯珠。可知，"过度"乃字与字、声与声之间的转换。

④揾簪，不见其他文献，不详其意，当是金元时期曲坛行话。周贻白《唱论注释》云："'揾簪'合而言之，当为'按插'，在歌唱上则为'按拍插腔'之意。"或可从之。

⑤攧落，后之"歌声变件"条中也此名称，意思不尽相同。从上下文看，此为歌唱之关键环节，彼为歌曲之特殊体裁。唐宋大曲中有"攧""正攧"，乃指由慢板到中板的过渡性音乐段落。"攧落"也是当时曲坛行话，据"攧"来推测，应指对不同旋律节奏乐章之间的过渡与转换。周贻白《唱论注释》认为："（攧落）在歌唱而言，当系忽高忽下的一种节奏。"可备一说。

凡歌一句

凡歌一句，声韵有[①]：一声平[②]，一声背[③]，一声圆[④]。声要圆熟，腔要彻满[⑤]。

【疏证】

①声韵，声调音韵，即指四声（平、上、去、入；或阴平、阳平、上、去）、五音（唇、齿、舌、鼻、喉，或宫、商、角、徵、羽）。宋代李清照《词论》云："盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》《雨中花》《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵，《玉楼春》本押平声韵，又押上、去声，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协；如押入声，则不可歌矣。"古代音乐尚不发达，曲与词密不可分，故歌词极重声韵。创作者与歌者都必须掌握声韵之理，通晓出声落韵之道，才能入声乐学之上境。

②声平，声调平正、谐和。《国语·周语下》："律以平声。"又曰："细、大不逾曰平。"此指歌者发声平正、谐和，按谱而歌，依字行腔，如沈括《梦溪笔谈》卷五所云："一声清浊高下如萦缕。"

③声背，周贻白《唱论注释》认为是"背声，即今之反调，如反西皮，反二黄之类"，并举今黄河南北民间歌曲有平、背、侧、月四种调门为例以证明之。关于背调，古已有之。北京智化寺京音乐有"正、背、皆（止）、月"四调，民间工尺谱七调有"平调"（小工调）和"背工调"（即尺字调）。细察之，"背调"与"声背"的意思大不相同。"背调"是一种调门，与"正调"的音程关系为纯四度。窃以为，"声背"应是相对"声平"而言，即《梦溪笔谈》卷五所谓"字中有声"之"转宫为商歌之"的意思。亦即王骥德《曲律·论腔调》所云："'有声多字少'，谓唱一声而高下、抑扬、宛转其音，

若包裹数字其间也。‘有字多声少’，谓抢带、顿挫得好，字虽多，如一声也。”可知，“声背”意谓，歌者善转换，有高下抑扬，能抢带顿挫。

④声圆，即前面所说的字字轻圆，势如贯珠。如沈括《梦溪笔谈》所说的“当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，此谓‘声中无字’，古人谓之‘如贯珠’，今谓之‘善过度’是也。”

⑤圆熟，轻圆熟练。彻满，透彻完满。此二句承上而来，意谓唱曲必须做到腔圆调满，挥洒自如，不遗一字，不讹一声，不失尺寸，不差火候。

凡一曲中

凡一曲中，各有其声：变声、敦声、杌声、啀声、困声、三过声①。有偷气、取气、换气、歇气、就气。爱者有一口气②。

【疏证】

①变声，歌唱时，歌者根据曲辞的需要而改变声调，使曲子更加婉转动听。如沈括《梦溪笔谈》所说："如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此'字中有声'也。善歌者谓之'内里声'。不善歌者，声无抑扬，谓之'念曲'。声无含韫，谓之'叫曲'。"张炎《词源·讴曲旨要》云："腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。"即谓歌中之"变声"。蔡桢疏之云："'腔平字侧'，今南曲中此例尚多，可以借证。如《画眉序》首句韵，及尾声末句韵，应是平声。而《明珠记·画眉序》首句'金盏泛蒲绿'，及尾声末句'可惜明又初六'。'绿''六'均系侧声。但歌时当以入声吐字，而微以平声作腔（说见吴霜厓《曲学通论》），此即所谓'腔平字侧'。盖歌此侧声字，若迳用本音，而不以声作腔；或迳改作平声，而不以侧声吐字，皆与歌法大背。故曰'腔平字侧参商'也。'道字'，即言先吐本声之字。'还腔'，即言后收还故有之腔。"

敦声，即顿声。沈括《梦溪笔谈·补笔谈》云："乐中有敦、掣、住三声。"张炎《词源》卷上"讴曲旨要"云："大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。"蔡桢《词源疏证》云："沈存中云：'一敦一住当一字，一大住当二字。'玉田所谓'小顿小住'。小顿既当一字，则大顿亦当二字无疑。顿时必延长其声。芝庵《唱论》有'敦拖呜咽'一语可证。"刘崇德、龙建国在《姜夔与宋代词乐》（江西高校出版社 2006 年）中认为：

唐宋乐曲以拍（句）为单位，今存敦煌唐乐琵琶古谱以"口"

为拍号,《事林广记》中所收《愿成双》套曲俗字谱则以“丿”为拍号。《白石道人歌曲》为声乐谱,其文句即乐拍,故无拍(句)号。其节奏号为时值符号。按宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》提到时值符号有敦(顿)、住、掣三种。敦(顿)住为增值号,所谓“一敦(顿)一住各当一字,一大字住当二字”。即敦(顿)与住号本身相当于一字(一分拍)的时值,加上所在谱字便为二字(二分拍)的时值,而大住(大字住)则本身相当于二字(二分拍)的时值,故有大住符号之谱字应是三字(三字拍)的时值。而掣为减值符号,“一掣减一字”,故“掣”使二字当一字。张炎《词源》“讴曲旨要”提到顿、住、抗、掣四种“声”,亦指声之长短时值。所谓顿:

大顿声长小顿促

大顿小住当韵住

顿前顿后有敲指

抗与小顿皆一指

以此看来所谓“小顿”,即沈括《补笔谈》之“敦”,当一字者。而“大顿”亦即沈氏所谓“大字住”,或谓“大住”,故而顿、住当同为一声,“大顿小住当韵住”,即大顿、小顿,也可称为大住、小住,是在歌曲中押韵处,需拖长音,所谓“歌咏言,声依咏”处。咏,永也,拖长音,也即韵也。查《白石道人歌曲》十七首旁谱中,其于押韵处所用符号共两种,即:ゟ、リ。“ゟ”大致用于慢曲,个别见于近词,当为大顿、或大住。“リ”则用于小令,当为小住,或小顿。“讴曲旨要”中又有“抗声”:

抗声特起直须高,抗与小顿皆一指。

“抗”是与小顿或小住一样长短,但不是“当韵”而用。十七首旁谱中又有一种延时符号,即“フ”。杨老(荫浏)认为“フ”即“リ”,是“リ”之草体。然两者在谱中使用自有区别,前云“リ”为小顿,或小住,用于押韵处,而“フ”则正如丘老(琼荪)所云“所用的地位,极为广泛”。在十七首旁谱中共见八十一例(丘老统计八十处),而在住韵处者仅十二处(丘老统计二十二例,因断句不

准，故不取）。其他用于句尾、句中、句逗处皆有。有两个问题我们不能不注意，一是用于四字句（四句拍）者共十处，一为明显作切分音者有二十二处。（参见后附十七首译谱）故“フ”并非即顿与住，丘老以为此号当为张炎《词源》“管色应指字谱中之“打”，然“打”为箫管演奏指法，倘作为时值符号则难于表明其时值。而“讴曲旨要”中所谓“抗与小顿皆一掯”之“抗声”则应即“フ”号。“抗声”在元初燕南芝菴《唱论》中又谓之“杌声”，按“杌”为动荡不定之意，故杌声即南北曲中之“宕板”，现代音乐之所谓“切分音”。此次译谱即已将明显为切分音之“フ”号具实标出。

另外，除ゆ、リ、フ三种符号外，十七首旁谱的个别处还出现了ゆ、ㄌ、カ等符号，杨老疑其为“同一符号‘ゆ’之不同写法”。甚为有见。按据白石此谱及最近发现之宋史浩《鄮峰真隐漫录》中所附俗字乐谱其住韵处亦书作“ゆ”，盖“ゆ”为“ゆ”之草书，而“ゆ”则当即沈括所言之“大字住”者。而“カ”、“ㄌ”却应是“リ”，即小住小顿之别体，《词源》之“管色应指字谱”亦恰将“カ”标为“小住”的。而“ㄌ”则是“力”的异体。“カ”号在十七首旁谱中共出现五次，即《扬州慢》“正黄昏”之“昏”字、《淡黄柳》“正岑寂”之“正”字、《暗香》“江国”之“国”字、《疏影》“江北”之“北”字、《凄凉犯》“误后约”之“约”字旁谱。然鲍校本于“正”字旁谱之“ㄌ”已据“底本”订正为“カ”，而“约”字旁谱之“ㄌ”则据“底本”校改为“ゆ”，故而仅有三处。而除《淡黄柳》中“正岑寂”之“正”字旁谱据“底本”改为“カ”号外，此曲中“马上单衣”之“单”字旁谱亦用“カ”字，故十七首旁谱中“カ”字仅出现二次。从译谱情况看，此三处“ㄌ”与二处“力”之时值皆与“リ”相等。据上述，《白石道人歌曲》十七首旁谱中其时值号（延长号）应共三种：

ゆ（少、少）：大顿或称大住，当二字（二分拍）加本谱字共当三字（三分拍）。

リ（カ、ㄌ）：，小顿或称小住，当一字（一分拍）加本谱字共当二字（二分拍）。

フ(厂):抗,当一字,与小顿时值同。

杌声,即抗声。张炎《词源·讴曲旨要》云:"抗声特起直须高,抗与小顿皆一掯。"如上所注疏:"'抗声'在元初燕南芝庵《唱论》中又谓之'杌声'。按'杌'为动荡不定之意,故杌声即南北曲中之'宕板',现代音乐之所谓'切分音'。此次译谱即已将明显为切分音之'フ'号具实标出。"

啀声,周贻白《唱论注释》据《广韵》释"啀"作"犬斗",或作"犬将斗时所发之声"。同时又认为:"但元代则作昵暱之声解"。除此之外,在元曲中,"啀"通"捱",即挨,拖延的意思。如王伯成《哨遍·项羽自刎》:"自清晓,彻终日,从黄昏,啀五更。"郑光祖《驻马听近·秋闺》:"强啀夜永把灯挑,欲求欢梦和衣倒。"马致远《集贤宾·思情》:"更漏永,怎地啀?砧声才住角声哀。"由此而言,啀声有拖延其声的意思。综合"啀"字的几种意思来看,窃以为,"啀声"即助腔之余音,亦即《词源·讴曲旨要》所说的"字少声多难过去,助以余音始绕梁。"蔡桢疏之云:"谓遇曲中有声无字处,欲有绕梁之韵,非助以余音不能过去。《斠律》所谓'字外之和声,当使清浊高下音如萦缕,方有飘逸之致'是也。"

困声,周贻白《唱论注释》释之为"困懒之声,借示其歌声娇慵而且媚意"。其实,"困声"如同昆曲中的"掇音",即叠音,单一的重复音。其符号为"、",如"上、尺",唱作"上上尺"。掇音一般只占四分之一拍,即同附点音符。在特定的曲情中,掇音运用恰当,其音乐特点确有娇慵困懒之感。

三过声,即"折、拽、掣"三声。拽声同掣声,其符号为"ノ"。古人常与之并提的有"折"等。南宋陈元靓《事林广记》卷九《纪音乐?总叙诀》云:"折声上生四位,掣声下隔一宫,反声宫闰相顶,丁声上下相同。"张炎《词源·讴歌旨要》云:"反掣用时须急过,折拽悠悠带汉(叹)音。"后人对"拽、掣、折"未能详尽其意,故颇多疑义。如蔡桢《词源疏证》云:"'折'、'拽'为声之延长处。《斠律》云:'折拽两声,皆取其幽邈,故云带汉声。'惟折声尚有歧

义。《旨要》谓‘折拽悠悠带汉音’，明言‘折’有同于‘拽’。然《事林广记》卷九载《寄煞诀》有‘折、掣四相生’一语，似‘折’又同于‘掣’。‘拽’声缓，‘掣’声急，‘折’之作用，何以与缓急二类声音相同？殊未易明。”刘崇德、龙建国在《姜夔与宋代词乐》中对此有较详明的解释：

《白石道人歌曲》卷一“古今谱法”后又有“折字法”，谓“折字”是向上“微高”之音。又言“折字”为篪笛所用。据(词源)“管色应指字谱”其“ㄣ”为折号。而《白石道人歌曲》十七首旁谱中则为多见之符号，杨老统计为73处。丘老主张为“限于向上，即有豁无落”之音。并提出“自基音上生四律(小三度，间用大三度)”。此即折声，《事林广记》卷七续集所载“总叙诀”所谓“折声上生四位”是也。按此折声实即今乐之上行之倚音(后倚音)……此种倚音在南北曲谱中亦为多见者，如《九宫大成》谱则以小字侧注之。上面所举之谱即为上人，或上工。此种情况，杨荫浏老处理为附点音符，为亦通，然既其并非实际谱字，仍视为倚音较善。

与“ㄣ”(折)号相关者为旁谱中之“丿”号，其形为书法之撇。此符号据杨老统计在十七首旁谱中共见八十六处。丘老又以其长短分为两种，然实为一种符号笔画之小异。《词源》“讴曲旨要”所谓“折拽悠悠带汉(叹)音”，“拽”即指此号。《事林广记》“总叙诀”所谓“折声上生四位，掣声下隔一宫”，“掣声”亦指此种符号。“下隔一宫”实亦下行四律，即下折音。故此种符号并同于折号，为下行之后倚音……

综合上述我们可以对于丿(折)，ㄣ(拽、掣)两种符号下一个结论：即其共为倚音符号，丿(折)为上行倚音，最高以上升四律(上升四位)为限；ㄣ(拽、掣)为下行倚音，最低以下降四律(下隔一宫)为限。这样即已包括了丘、杨二老所说的装饰音、过音、迂回音以及传统声乐所说的豁，或称霍(上行倚音)落(下行倚音)，在译谱时也能有相应之符号。

②偷气，换气之法。民族声乐中有“气口”之说，指唱念过程中换气之处或换气之法。行腔时留出换气之所在，曰“留气口”。行腔慢而可从容气者为“大气口”。行腔快而只能适当处急忙换气者，为“小气口”。因音符密集、唱腔连续不断、不能设置气口，而只能偷偷调息换气者为“偷气”。偷气之法，可弥补演唱者气息之不足，避免行腔有中断之感。

取气、换气、吸气，皆指歌者在演唱过程中的调息运气。古人极重调息换气之法，多有论及。唐代段安节《乐府杂录》云：“善歌者必先调气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。”《词源·讴曲旨要》也云：“忙中取气急不乱，停声待拍慢不断。好处大取气流连，拗则少入气转换。”蔡桢疏之云：“忙中取气，停声待拍，均非具有调气功夫不可。否则，因急而乱，必至失声；因慢而断，必至脱拍。惟调气功深者，歌时缓急中节，可免此病。好处留连者，谓遇曲情入妙处，歌者最贵以意领略，使声字悠扬，有不忍绝响之意。拗则少入，谓遇调之拗处，则善转换其气，不遽令声尽气。”此乃对换气之法及其功用的精当注解。

歇气、就气，也是调息换气之法。周贻白《唱论注释》云：“歇气或为让板，或为待拍，其有过门者，则停声自然歇气。但歇气系对鼓气而言，故歇气实亦养气。就气或为下字就上字，或为起句之发声就落句之尾音，乘势而下之意。”

爱者有一口气，意谓善歌者的可钦佩之处就在于懂得调息运气。周贻白《唱论注释》云：“歌唱上的所谓‘气’，俗称‘底气’，亦即‘丹田之气’……宋陈旸《乐书》论歌云：‘古之善歌者，必先调其气，其气出自脐间，至喉乃噫其词，而抗坠之意可得而分矣。大而不至于抗越，细而不至于幽散，未有不气盛而化神者矣。’这说法，也就是指出：凡属歌唱，其发声转调无非凭仗着‘这一口气’。‘抗越’亦即所谓‘冒’，‘幽散’亦即所谓‘拉’，‘气盛’亦即‘气足’。”其言甚是。

【案语】

以上数则所论乃歌唱之方法和技巧。关于古之歌法，今所存文献资料甚少。谨摘录数则于兹。

北宋沈括《梦溪笔谈》卷五云：

古之善歌者有语，谓“当使声中无字，字中有声”。凡曲止是一声清浊高下如萦缕耳。字则有喉、唇、齿、舌等音不同，当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，此谓“声中无字”，古人谓之“如贯珠”，今谓之“善过度”是也。如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此“字中有声”也。善歌者谓之“内里声”。不善歌者，声无抑扬，谓之“念曲”。声无含韫，谓之“叫曲”。

南宋张炎《词源》卷上有《讴曲旨要》一篇，用诗的形式为宋代歌法写下了一个纲要。

歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均。
官拍艳拍分轻重，七敲八掯靸中清。
大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。
大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。
慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声。
反掣用时须急过，折拽悠悠带汉(叹)音。
顿前顿后有敲掯，声拖字拽疾为胜。
抗声特起直须高，抗与小顿皆一掯。
腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。
字少声多难过去，助以余音始绕梁。
忙中取气急不乱，停声待拍慢不断。
好处大取气流连，拗则少入气转换。
哩字引浊啰字清，住乃哩啰顿陵沧。
大头花拍居第五，叠头艳拍在前存。
举本轻圆无磊块，清浊高下萦缕比。

若无含韵强抑扬，即为叫曲念曲矣。

陈元靓在《事林广记》戊集卷二（中华书局1999年版）中记录了遏云社的唱赚规则，有《遏云要诀》一篇，其云：

夫唱赚一家，古谓之道赚，腔必真，字必正，欲有墩亢掣拽之殊，字有唇喉齿舌之异，抑分轻清重浊之声，必别合口半合口之字，更忌马嚣镫子，俗语乡谈。如对圣案，但唱乐道山居水居清雅亡词，切不可以风情花柳艳冶之曲。如此则为渎圣。社条不赛宴会，吉席上寿庆贺不在此限。假如未唱之初，执拍当胸，不可高过鼻，须假鼓板撺掇，三拍起引子，唱头一句。又三拍至两片结尾，三拍煞，入序尾三拍巾斗煞。入赚头一字当一拍，第一片三拍，后仿此。出赚三拍，出声巾斗又三拍煞。尾声总十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不逾之法。

《事林广记》庚集卷上还记有几则唱法口诀，亦捃摘于此。如《总叙诀》：

五凡工尺上，四六一勾合。
律吕一十二宫，三宫别分清浊。
宫分八十四调，闰分一百五音。
折声上生四位，掣声下隔一宫。
反声宫闰相顶，丁声上下相同。
正傍偏侧和谐，近代知音稀少。
或正宫使上字，或小食或（使）下凡。
或双调使高一，或射羽使下工。
堪嗤晚长村蛮，皆是愚蒙无识。

如《八犯诀》：

宫商角羽宫商羽，三出逆八七归祖。
商宫角角羽商官，四出逆八八归宗。
羽角宫商复相动，三四五六逆八用。

如《四犯诀》：

宫角羽商，商羽角宫，羽角宫商。

如《寄煞诀》：

土五金水八，木六火无凭。

轮顶两斯顶，折掣四相生。

谱中无乱笔，敦揹依数行。

如《正字清浊》：

昔之京语，今之浙音，《广韵》《玉篇》不能详载，所以外路或未之知。粗用切音，为古今语脉，殊不知反成乡谈蛮字，贻笑于人。因循久远，讹舛无辨。至于言词赓唱，不协律调，皆由是也。今将教坊、乐府呼吸字指，重叠异用，平侧通称，并附于此，以俟识者赏音。

切韵先须辨四声，五音六律并兼行。

难呼语气皆名浊，易纫言词尽属清。

唇上碧班邠豹剥，舌头当滴帝都丁。

撮唇呼虎乌坞污，卷舌伊幽乙噎缨。

开唇披颇潘铺拍，齐齿之时实始成。

正齿止甄征志只，穿牙杳摘察争笙。

引喉勾狗鸥鸦厄，随鼻蒿毫好赫亨。

上鄂嚣妖娇矫轿，平牙臻栉乍诜生。

纵唇休朽求鸡九，送气查拏姹宅枨。

合口甘含咸合甲，口开何可我歌羹。

以前总述都三六，叠韵双声次第迎。

大抵宫商角徵羽，应须纽弄最为精。

世间礼义皆如此，自是人心不解明。

歌声变件

歌声变件[1]，有：慢、滚、序、引、三台、破子、遍子、攧落、实催[2]。全篇尾声[3]，有赚煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、拐子煞、三煞、七煞[4]。

【疏证】

①变件，此指不同于常规节拍与速度的曲子。

②慢，即慢曲子。王灼《碧鸡漫志》卷五云："唐中叶渐有今体慢曲子。"敦煌琵琶谱中有"慢曲子"之名，相对急曲子而言。五代钟辐有《卜算子慢》。北宋柳永创制了大量的慢曲。此后，慢曲大行。张炎《词源》卷下云："慢曲不过百余字，中间抑扬高下，丁抗掣拽，有大顿、小顿、大住、小住、打揹等字。真所谓上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠之语。斯为难矣。"宋代慢曲多以八均拍为主体，即《碧鸡漫志》卷四称《兰陵王》为"前后十六拍慢曲子"者，也有少数一均九拍者，或前九后十一的双片曲子。从《新定九宫大成南北词宫谱》以"慢"字题名的曲子看，它们一般结构较长，节奏较慢，或用散板，或用加赠板的一板三眼。字少腔多，抒情性强。

滚，即衮，唐宋燕乐大曲的组成部分。王灼《碧鸡漫志》卷三云："凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，此谓大遍。"大曲可分三大部分：散序、中序、破。散序、靸属散序，排遍、攧、正攧属中序，入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮属破。衮遍与杀衮是入破之后节奏较快或极快的音乐段落。

序，唐宋大曲有散序、中序。白居易《霓裳羽衣舞歌》自注云："散序六遍无拍，故不舞。中序始有拍，亦名拍序。"《九宫大

成》中标有“序”的曲子一般曲调较长，速度较慢，多用一板三眼或一板三眼加赠板。而此将“序”列为“歌声变件”，显然不是有拍之中序，也不是《九宫大成》中的“序”，应是宋元时期流行的“序子”。张炎《词源》卷下云：“外有序子，与法曲散序、中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。”现存“其拍颇碎”的四片序子有宋末吴文英、汪元量的《莺啼序》，无名氏的《倾杯序》。

引，原为乐曲的名称。据宋代郭茂倩《乐府诗集》所载，古代琴曲中有《霹雳引》《思归引》《天马引》等，相和歌中有宫引、商引等。至唐宋燕乐大曲，“引”为其一个组成部分。沈括《梦溪笔谈》卷五云：“所谓大遍者，有序、引、歌、歙、嗺、哨、催、攧、衮、破、中腔、踏歌之类。”由是而可知，“引”在“歌”（中序）前，相当于《碧鸡漫志》所记的“靸”，为散板。北宋时，有人摘取大曲中的“引”来填词歌唱，如《柘枝引》《石州引》等。引一般为六均拍。王灼《碧鸡漫志》卷五称引曲《后庭花》云：“今曲在，两段各六句，亦令也。”《九宫大成》中有《阳关引》，为大石调的引子，乃散板曲。

三台，唐教坊曲。唐宋时，此曲很流行，翻新之体也多。唐时属羽调，即无射均之羽。五代以后，由于翻制者甚众，其名见于正宫、双调、中吕宫等十余个宫调中，并有《三台令》《急三台》《三台春》《宫中三台》《江南三台》《上皇三台》《突厥三台》等诸多新各称。《三台》曲由来已久，唐宋时为催酒促饮之乐曲。唐代韦绚《刘宾客嘉话录》云：“北齐高洋毁铜雀台，筑三座高台，宫人拍手呼上台，因以送酒，名其曲为《三台》。”据唐代孙棨《北里志·附录》记载：胡证“谓众人曰：鄙夫请非次改令，凡三钟引满，一遍《三台》，酒须尽。”宋代李匡义《资暇录》云：“《三台》，今之啐酒三十拍促曲。”宋代张表臣《珊瑚钩诗话》亦云：“乐部中有促拍催酒，谓之《三台》。”又据宋代程大昌《演繁露》卷十一记载：“丙戌所见燕乐，上自至尊，下至宰执，每酌，曲皆异奏。而惟侑饮百官者，不问初终，纯奏《三台》一曲。”由于催酒促饮，乐音速度固然

要极快，因而有“促拍”“促曲”之谓。张炎《词源》谓其为“慢二急三拍”。即五拍中慢拍占其二，急拍占其三。清万树《词律》卷一云：“其（三台）长调则为宋人所撰，而袭取其名。”北宋万俟咏有一百七十一字体。《九宫大成》中有《三台》曲，散板。

破子，唐大曲分三大部分，第三部分（入破以后）为破。其音节繁碎而宛转，速度渐快而变化，有歌有舞，以舞为主，乐器演奏，共十二遍。白居易《霓裳羽衣舞歌》：“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铮铿。”自注云：“霓裳破凡十二遍而终”。又《卧听法曲》云：“朦胧闲梦初咸后，宛转柔声入破时。”宋代陈旸《乐书》卷一八五云：“大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、襄鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍，姿制俯仰，变态百出。”后代词人摘取“破”的音乐段落来倚声填词，故有“破子”之名称，如郑仅的《后庭花破子》。宋孟元老《东京梦华录》卷九记载：“乐毕，群舞合唱，且舞且唱，又唱破子毕。”明代王骥德《曲律》卷四过录南宋内修司所刊《乐府混成集》之《林钟商》目录，其中既有“大曲”“曲破”之名，又有“破子”之目。可见，破子与曲破在音乐上是有差别的。张炎《词源》卷下云：“大曲则以倍六头管品之，其声流美，即歌者所谓曲破。”破子从曲破翻制而来，其声亦自当流美。元高安道《般涉调·哨遍·嗓淡行院》云：“喝破子把腔儿莽诞。”意谓破子声律流美，不可用喝喊念叫之腔歌之，若“喝”，则失之“莽诞”矣。张炎《词源》卷上《讴曲旨要》云：“破近六均慢八均。”故知破子与引、近皆为六均拍曲。

遍子，来自于大曲与法曲。沈括《梦溪笔谈》卷五云：“所谓大遍者，有序、引、歌、歙、嗺、哨、催、攧、衮、破、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之摘遍。”大曲分三大部分，十数个音乐段落，每个段落又有若干解，如宋代曾布《水调歌头》有“排遍第一、排遍第二……排遍第七”。王灼所见《凉州》排遍有二十四段。（《碧鸡漫志》卷三）每解又有数叠。解即章，叠即片，又称遍。截取其中一章来填词歌唱，谓之“摘遍”。摘遍

之曲即遍子。宋晏几道有《泛清波摘遍》、赵以夫有《薄媚摘遍》。

攧落，前面已出现此词语，为"声之四节"之一，而此为歌声之"变件"，二者的意思并不完全相同。从上下文看，此处之"攧落"也是摘取大曲中的"攧"或"正攧"而独立成篇的乐曲，位于中序与入破之间。从白居易《霓裳羽衣舞歌》中可知，"攧"是大曲中由慢板过渡到中板的音乐段落，有歌。由于这个段落的音乐旋律变化明显，故称之为"攧落"。而在其他文献中尚未发现"攧落"这一名目。

实催，乃大曲的音乐段落。据王灼《碧鸡漫志》卷三所记，唐宋大曲"入破"之后有"虚催""实催"。"实催"的乐音速度更快，有歌有舞。宋金时，有摘取这一音乐段落而独立成曲，如董解元《西厢记诸宫调》卷五有《仙吕调·六幺实催》。周贻白《唱论注释》认为，"实催，指催拍，即节奏上度数较为紧迫的一个段节。宋代大曲中另有虚催，则当为拍子较紧，而歌唱仍按其本身节奏进行，亦如今之戏曲中有所谓紧打慢唱。"

③全篇尾声，有人将"全篇"与"尾声"断开，视为两个不同的名目。其实不然。周贻白《唱论注释》认为："尾声实为全篇之尾声，并非单独存在。而尾声之有多种体式，也是对不同的全篇而言。"此言极是。"尾声"是套曲中的一个重要部分，简称"尾"，又名"煞"。从音乐旋律来说，"尾"是一支曲子音律富于变化的段落，当它戛然而止时，给人一种余音不绝的美感。从曲辞上来看，作者可将曲中未尽之意写于"尾"中，给人以最精彩的艺术享受和审美联想。诸宫调的"尾"当来自缠令，但它的远祖应是"楚辞"的"乱"。汉大曲也有"趋"和"乱"。宋郭茂倩《乐府诗集》卷二十六说：

> 又诸调曲皆有辞，有声，而大曲又有艳，有趋，有乱。辞者，其歌诗也。声者，若"羊吾夷伊那何"之类也。艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声、西曲前有和，后有送也。

唐宋大曲、法曲有"煞"。曹勋的《法曲·道情》标有"第五

煞"。史浩的《真隐大曲》、董颖《薄媚·西子词》有"煞衮"。在缠令中始名之为"尾声"。据耐得翁《都城纪胜》记载,北宋时东京开封已有"缠令"这门伎艺。《刘知远诸宫调》已用了"缠令"的形式。"尾"是有一定的格律和特点的。宋代陈元靓的《事林广记》辛集卷上(郑氏积诚堂刊,北大藏本)载有遏云社的"遏云要诀",其云:

尾声总十二拍。第一句四拍,第二句五拍,第三句三拍煞。此一定不逾之法。

可知,宋代的赚曲和缠令的"尾声"一般是三句,共十二拍,每句的拍数且不相同。考之诸宫调的"尾声",皆为三句。如:

【尾】刘知远多勇锐,一条偏檐(扁担)使得熟会,独自个当敌四下里。(《刘知远》第十一《般涉调·沁园春》)

【尾】其余有与谁为伴侣,有吟砚紫毫笺数幅,壁上瑶琴几上书。(《董西厢》卷一《中吕调·碧牡丹》)

尾声的三句须在十二拍内唱完。"拍",在汉代为音乐段落,如《胡笳十八拍》有十八个段落。今天则指小节中的单位时值,一个小节中有强拍和弱拍。而这里所谓的"拍",是节拍的意思,每"拍"中有板,有眼,构成一个节奏序列。十二拍即十二个小节。否则,就无法唱完"尾声"之三句。《事林广记》辛集卷上录有《黄钟宫·愿成双》套曲(有谱无辞),内有名为"三句儿"的"尾声"。

诸宫调的"尾"一般为三句,共十二拍。但也有特殊情况。在《董西厢》中有三处"尾"突破了"三句十二拍"的"一定不逾之法",出现了"三煞"、"错煞"和"绪煞"的形式。"三煞"于下文将提及,此不赘言。"错煞"和"绪煞"相同,都是由两段"尾"组成。如卷六中的《越调·上平西缠令》之"错煞":

我郎休怪强牵衣。问你西行几日归?着路里小心呵,且须在意。

省可里晚眠早起。冷茶饭莫吃,好将息。我倚着门儿

专望你。

这是“尾声”的发展和变化。这种新的形式在元代诸宫调和北曲中已十分常见，而且变化更多。如《天宝遗事》中的“赚煞尾”、“黄钟尾”等。北曲中的“鸳鸯煞”、“离亭宴带歇指煞”、“随煞”、“啄木儿煞”等。明人对“尾声”的要求已上升到理论的高度，明代凌濛初在《谭曲杂札》中论“尾声”尤详，认为“大都以词意俱若不尽者为上，词尽而意不尽者次之，若词意俱尽，则平耳。”王骥德《曲律》卷三以专章的篇幅来探讨“尾声”，并将《十三调谱》中的十余种“尾声”罗列出来，如“情未断煞”、“三句儿煞”、“尚轻圆煞”、“尚绕梁煞”等。且说：“尾声以结尾一篇之曲，须是愈着精神。末句更得一极俊语收之方妙。”《唱论》也列举了八种尾声（煞）。

④赚煞，即以赚曲的声调形式创制的尾声。唱赚产生于北宋。耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》云：“唱赚，在京师日，有缠令、缠达。有引子，尾声为缠令。引子后只以两腔互迎、循环间用者为缠达。中兴后（《梦粱录》作“绍兴间”），张五牛大夫因听动鼓板中，又有四片《太平令》，或赚鼓板，遂撰为赚。赚者，误赚之义也，正堪美听中不觉已至尾声。是不宜为片序也。又有覆赚，其中变花前月下之情及铁骑之类。今杭城老成能唱赚者，如窦四官人、离七官人、周竹窗、东西两陈九郎、包都事、香沉二郎、雕花杨一郎、招六郎、沈妈妈等。凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。”陈元靓在《事林广记》戊集卷二（中华书局1999年版）中有《遏云要诀》一篇，记录了遏云社的唱赚规则，可窥知赚曲的音乐特点。其云：“夫唱赚一家，古谓之道赚，腔必真，字必正，欲有墩亢掣拽之殊，字有唇喉齿舌之异，抑分轻清重浊之声，必别合口半合口之字，更忌马嚣镫子，俗语乡谈。……假如未唱之初，执拍当胸，不可高过鼻，须假鼓板撺掇，三拍起引子。唱头一句，又三拍。至两片结尾，三拍煞。入序尾三拍巾斗煞。入赚头一字当一拍，第一片三拍，

后仿此。出赚，三拍出声、巾斗，又三拍煞。尾声总十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不逾之法。”刘崇德先生在《燕乐新说》（黄山书社 2003 年版）下篇第二章中对宋代赚曲的节拍进行了研究，可作为参考。唱赚具有“正堪美听中不觉已至尾声”的审美效果，故在宋金时期十分流行。元人依其音乐特点创制出“赚煞”，作为一曲之尾声。如王实甫的《西厢记》、武汉臣的《老生儿》、狄君厚的《介子推》等剧本所见者，共十一句，篇幅较长，以散板为主，散板与定板交互而出。

随煞，依从本曲宫调声律而作煞尾。王骥德《曲律》卷三《论尾声》云：“又有本音就煞，谓之随煞。”周贻白《唱论注释》云：“指随前曲声调而作煞止，亦作随煞尾，属大石调。”随煞既是随前曲声调而作煞止，就不一定专属大石调。元散曲中，用“随煞”者，有关汉卿的《双调·新水令》、马致远的《大石调·青杏子》、吴昌龄的《正宫·端正好》等。随煞较短小，一般为四句。

隔煞，即隔尾。隔尾在元曲中出现的情形大约有两种。一是安插在一个套数之中，成为两个音乐段落（每个段落由数支曲子组成）的过渡曲。如高文秀《好酒赵元遇上皇》第二折：

《南吕》一枝花→梁州第七→牧羊关→隔尾→感皇恩→采茶歌→红芍药→菩萨梁州→尾声

周贻白《唱论注释》云：“隔煞，指甲套与乙套相接之处，用此相隔，借示甲套已完，必须煞且，然后再起乙套。实际上是用一个尾声作为甲套与乙套的过渡，同时用此隔住，使不至两套混为一套，故亦称隔尾，属南吕宫。”周氏之论大体得之，而“两套”之说又谬之。一套曲子必有引曲（多有过曲）、尾声。在音乐结构上，一般为散板→慢板→快板→慢板。引曲与过曲各有规定。引曲一般为散板曲，过曲必有板眼。上例中《一枝花》为引曲，而《感皇恩》为过曲。过曲不能作一个套曲的引子，故其以下并非“乙套”，只是一个音乐段落。谓“隔尾”“属南吕宫”，也不全对。据臧懋循《元曲选》所附《天台陶九成论曲》记载，不仅南吕宫中

有《隔尾》，中吕宫中也有《隔尾》。二是用于曲末，如同尾声，如刘庭信、孛罗御史等人的套数《南吕·一枝花》之《隔尾》，虽有“隔”之名，已无“隔”之实。

羯煞，元曲中未见此名称，故不详其意。周贻白《唱论注释》认为：“羯似指羯鼓，或系以鼓声作为煞止之意。”

本调煞，双调中有《本调煞》（见明朱权《太和正音谱》）和《转调煞》（见《元曲选》所附《天台陶九成论曲》），二者当是相对而言的，区别在于是否改变调式和音高。乔吉《双调·乔牌儿》套曲用了《本调煞》。其篇幅短小，只有三句，是标准的“三句儿”。

拐子煞，元曲中未见此名称，不详其意。

三煞，董解元《西厢记诸宫调》中已有此曲调名。从曲辞看，它是由三段“尾声”组成。如卷三中的《南吕宫·瑶台月》之“三煞”：

> 等得夫人眼儿落。斜着渌老儿不住睃。是他家伴不瞅人，都只被你个可憎姐姐，引得眼花心乱，悄似风魔。
>
> 酒入愁肠醉颜酡。料自家没分消他。想昨来枉了身心，初间唤做得为夫妇，谁知今日却唤俺做哥哥。
>
> 是俺失所算，谩摧挫。被子这个积世的老虔婆瞒过我。

在元曲中，“三煞”一般是以三段“尾声”作结。如曾瑞的《南吕·一枝花》：“一枝花……三煞、二、尾”。《般涉调·哨遍·羊诉冤》：“哨遍……一煞、二、尾”。如薛昂夫《正宫·端正好》：“端正好……三错煞、二错煞、煞尾”。由于三煞形式较多，故被列为曲调。其实，它也是尾声的一种。

七煞，《南村辍耕录》本作“十煞”。七煞以七段尾声作结。十煞以十段尾声作结。其形式如同三煞。从元代曲家的创作实践看，用多少段尾声作结，是根据所表达内容的需要来决定，故套曲中还有四煞、五煞、九煞、十三煞等作结形式。

成文章曰乐府

成文章曰乐府[①]，有尾声名套数[②]，时行小令唤叶儿[③]。套数当有乐府气味，乐府不可似套数[④]。街市小令，唱尖歌倩意。[⑤]

【疏证】

①此段，《南村辍耕录》本置于后面的"词山曲海"条之前，且无"街市"二句。

乐府，本为管理音乐的官方机构，后指可以演唱的诗、词、曲作品。它有一个演变的过程。宋代郭茂倩《乐府诗集》认为："乐府之名，起于汉魏。自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官。至武帝，乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。则采歌谣、被声乐，其来盖亦远矣。"通行的《中国文学史》多认为乐府成立于汉代，其实不然。据班固《汉书·百官公卿表》记载，秦代"少府"的"属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府……"1976年，在咸阳秦始皇陵墓附近出土一枚错金银钮钟，上有秦篆"乐府"二字，可证乐府始设于秦代。秦始皇统一中国后，文化艺术发展很快，声乐舞蹈颇为繁盛。据《史记·秦始皇本纪》记载：秦国"所得诸侯美人钟鼓，以充入之。"刘向《说苑·至公篇》也记：秦宫"妇女连百，倡优累千。"如此之多演艺人员，固然需要专门机构来管理。

汉代对乐府进行了扩建，使之成为一个管理音乐的官方机构。汉初，设置太乐与乐府二署，分掌雅乐与俗乐。武帝时，"定郊祀之礼"，"乃立乐府"(《汉书·礼乐志》)，其编制由以前的令、丞各一人改为"乐府三丞"，举司马相如等数十位著名文人入乐府创制歌辞，又命李延年为协律都尉，负责音乐的改编和创作事务。乐府人员多达千人。桓谭在《新论》中说："昔余在孝成帝时

为乐令,凡所典领倡优伎乐盖有千人之多也。”其分工较细,有雅乐演员:郊祭乐员、大乐鼓员、《嘉至》鼓员等。有出行仪仗队鼓吹乐演员:骑吹鼓员。有演奏各地鼓乐人员:江南鼓员、淮南鼓员、临淮鼓员、巴渝鼓员、沛吹鼓员、陈吹鼓员等。民歌演员:秦讴员、蔡讴员、齐讴员。乐器演员:治竽员、瑟员、钟员、磬员等。此外,还有制造和维修乐器人员:箫工员、竽工员、琴工员、瑟工员、钟工员、磬工员等。

汉乐府的职能主要有两个。一是创作朝廷祭祀之乐章。由于秦始皇毁书坑儒,郊祭雅乐极其残缺。当时,仅传《韶》《武》两曲。武帝命司马相如等人作辞,李延年作曲,创制了郊祀乐歌十九首,如《练时日》《青阳》《景星》等。从句式上看,这些乐诗受《诗经》、楚辞的影响,而七言句大量出现。二是采集民间歌谣。采集民间歌谣的目的是“观风俗,知厚薄”。据《汉书·艺文志》记载,汉乐府共整理入乐的民歌为138首。采集的区域很广,几乎遍及其所统治的全部地区。这些民歌多为“感于哀乐,缘事而发”。

汉乐府采诗活动,导致了俗乐的蓬勃发展。《汉书·礼乐志》记载:“内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。”“是时郑声尤甚,黄门名倡丙疆、景武之属富显于世。”在俗乐的冲击下,雅乐一蹶不振。汉哀帝即位后,便下诏“放郑声”“罢乐府”,从事民间音乐的441人全部罢免遣散,将从事雅乐的388人并入太乐署,延续了106年之久的西汉乐府宣告结束。

在西汉,乐府是管理音乐的官方机构。到了东汉末,曹操等(三曹七子)借乐府古题写时事,“乐府”演变为一种音乐文学体裁,成为文士抒写情怀的工具。中唐时,杜甫的“因事命题”、白居易的“歌诗合为事而作”,“乐府”形式已不复存在,只重视继承乐府精神。宋代以后,“乐府”成为词、曲文体的代名词,其缘事写实的乐府精神也失去了,只注重其音乐文学的特征。

这里所谓的“乐府”即宋词。所谓“成文章”,即有藻饰、有章

法。此句意谓，宋词是讲究藻饰、注重章法的。

②套数，即套曲。由多种曲牌的曲子按一定规则前后联缀，有引有尾，合成一套，故名之。剧曲中的套数称“剧套”，散曲中的套数称“散套”。它是由同一宫调的若干支曲子组合而成，有引子，有过曲，有煞尾。元杂剧的套曲是成熟的套曲，而套曲的形成则有一个很长的演变过程。

从中国音乐史看，套曲应从联章体歌曲而来。联章体出现较早。《诗经》中就能见到它的体制，一首歌（诗）由数个乐章（段）组成。汉乐府则称“章”为“解”，一曲之中有数解。《楚辞》中的《九歌》是另一种形式的联章体。有人训“九”为“纠”，“九歌”即“纠歌”，也就是“组歌”。从组合的目的来看，套曲与联章体是一样的，为了表达更丰富的内容和情感。而从组合的形式看，二者完全不同。套曲的引曲、过曲和尾声之间是有组合原则的，它的音乐旋律是有讲究的，而联章体的乐章（解）之间是重复关系。从发展的角度看，联章体应是套曲的前身，套曲是在联章体的启发下，随着燕乐的发展而出现的。

早期的曲子词没有“套”的形式。北宋以前的词和所有的文人词都只有联章体，而没有套曲。北宋伎艺（如转踏、鼓子词等）也只是用联章体的形式来表演。赵令畤的鼓子词《元微之崔莺莺商调蝶恋花》用十二支《蝶恋花》联章演唱“西厢”故事。大曲中虽有“排遍第一、第二……”的组合形式，但仍可视为联章体。当然，从整套大曲来看，无疑是一个宏大的套曲，与元曲中的套数有渊源关系。在后面笔者将进一步讨论。具有真实意义的套曲产生于北宋。它以缠令的出现为标志。

缠令是北宋时期出现的一种瓦肆伎艺，是曲子词在民间发展而成的一种新形式。据宋代耐得翁《都城纪胜》记载：

> 唱赚：在京师日，有缠令、缠达。有引子，尾声为缠令。引子后只以两腔互迎、循环间用者为缠达。

于是可知，缠令有引子，有尾声，自然也有过曲。宋代陈元

靓《事林广记》载有《中吕宫·圆里圆》套曲，是一套插有赚曲的缠令：

【中吕宫】紫苏丸→缕缕金→好孩儿→大夫娘→好孩儿→赚→越恁好→鹘打兔→尾声

《西厢记诸宫调》用了四十多个套曲，其中标明缠令者不少。如卷二中的《黄钟调·喜迁莺缠令》：

贼军闻语，约退三二百步。下了长关。彻了大锁，两扇门开处。那法聪呼从者："你但随吾。"喊得一声，扑碌碌地离了寺门，不曾见恁地跷蹊队伍。　　尽是没意头掐搜男女。觑贼军，约半万，如无物。那法聪横着铁棒，厉声高呼："叛国贼！请个出马决胜负。不消得埋杆竖柱。

【四门子】"国家又不曾把贤每亏负，试自心窨腹，衣粮俸禄是吾皇物。恁咱有福。好乾、好羞，方今太平征战又无。好乾、好羞，你做得无功受禄。　　不幸蒲州太守浑瑊卒。你便欺民叛国，劫人财产行粗鲁。更蹉踏人寺宇。好乾、好羞，待留着喂驴。

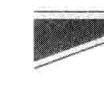
【柳中儿】"譬如蹉踏俺寺家门户，不如守着你娘坟墓。俺也不是厮虎，孩儿每早早地伏输。

【尾】"好也好教你回去。弱也弱教你回去。待不回去只消我这六十斤铁棒苦。"

这套缠令共有三曲一尾。其中《喜迁莺》《四门子》为双片，《柳叶儿》为单片。整套首尾一韵，平、上、去、入四声通押，与曲韵相合，韵字皆在《中原音韵》的"鱼模"韵目之中。由此可见，金代诸宫调的曲子组合形式虽未脱离曲子词系统，但在用韵上已大大突破了宋词平、仄、入三声不通押的规则，向北曲迈进了一大步。从体制上看，如果将《喜迁莺》《四门子》下片标以"么"或"么篇"，这套缠令与元杂剧的套曲已相差无几。

元杂剧一本通常只用四套。其原因何在？有人认为是受到近体诗（绝句）"起、承、转、合"的影响。其实不然。这是一种戏

曲创作的传统习惯。汉代相和大曲的曲式一般由“艳、正曲、趋、乱”四部分组成。宋郭茂倩《乐府诗集》卷二十六云：“艳在曲前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”宋代杂剧表演一般也是分四个部分进行。耐得翁《都城纪胜》记载：“杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段。次做正杂剧，通名为两段，末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。”据此可知，宋杂剧表演程序有“艳段”、“正杂剧（两段）”、“断送”。周密《武林旧事》卷八记载：



> 勾杂剧色，时和等做《尧舜禹汤》，断送《万岁声》。筝弹《会群仙》，笙起《吴音子》。勾杂剧，吴国宝等做《年年好》，断送《四时欢》，合意思，副末念：“香生花宝贵，绿嫩草精神。”

据此可知，“断送”在杂剧的末尾，即演完《年年好》后，吹《四时欢》曲（曲破）“断送”。宋杂剧“断送”与吴声西曲的“送”相似，都是表演末尾的曲子，是杂剧表演的一个程序。

或认为元杂剧一本四套的形式来自宋杂剧的场次段数。宋代朝廷每遇喜庆节日，必赐宴张乐。其“排当乐次”以“盏”为序，即歌舞杂剧按饮酒的盏数演出，且以若干盏为一轮次，每个轮次一般表演两次杂剧。杂剧每次表演分两段，共四段。如《东京梦华录》所记：

> 第五盏御酒……小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。
>
> 第七盏……或舞《采莲》，则殿前皆列莲花。槛曲亦进队名。参军色作语问队（女童队），杖子头者进口号，且舞且唱。乐部断送《采莲》讫，曲终复群舞。唱中腔毕，女童进致语，勾杂剧入场，亦一场两段。

宋杂剧表演的四个程序或两场四段，对元杂剧一本四套的结构有着直接的影响。

元杂剧"套"的组合特点一般为"引曲—过曲—煞尾"。其曲式结构通常为:"散—慢—中—快—慢"。引曲用散板,过曲用慢板、中板和快板,煞尾用慢板。节奏转变时,一般用合适的曲子来过渡,使整套曲子的旋律成为一个有机的整体。如《西厢记》第二本第四折《越调》:

斗鹌鹑→紫花儿序→小桃红→天净沙→调笑令→秃厮儿→圣药王→麻郎儿→么篇→络丝娘→东原乐→绵搭絮→拙鲁速→尾

在元曲的创作实践中,《越调》的套曲多以《斗鹌鹑》为引曲,乃散板。而《紫花儿序》总是在引曲之后。从其以"序"为名来看,乃慢板。《圣药王》多用于煞尾之前,刀快板。可见,《紫花儿序》《圣药王》的节奏适合于充当过渡曲。《尾》声缓音长,一般为慢板。

这种"散—慢—中—快—慢"的曲式沿自唐宋大曲。唐宋大曲是一种由同一宫调的若干"遍"组成的大型乐舞。它的每一篇都有专门的名称。如南宋王灼的《碧鸡漫志》卷三所云:"凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮,始成一曲,谓之大遍。"唐代大诗人白居易曾作《霓裳羽衣舞歌》。从该诗及"自注"中可了解大曲的结构和表演情况。

散序——"磬、箫、筝、笛递相搀","众乐不齐",轮番独奏。"六遍无拍,故不舞也",音律节奏自由,不歌不舞。

靸——由散板过渡到慢板。

中序——"始有拍,亦名序拍",节奏固定,慢板,有歌有舞。共十八遍。

攧——节奏由慢板过渡到中板。有歌。

破——"繁音急节十二遍"。节奏由中板入急板,有舞有歌。

入破——节奏略快。中板。

虚催——由中板过渡到急板。

实催——节奏急促。

衮遍——节奏极快。

歇拍——节奏渐慢。

煞衮——音乐歌舞结束。

宋代大曲与此相似，略不同者是，唐代大曲的歌辞是以诗入乐叠唱，宋代大曲的歌辞是词。现存的宋大曲作品有：曾布的《水调歌头》、董颖的《薄媚大曲》、史浩的《鄮峰真隐大曲》等。

从白居易的诗中可知，唐宋大曲的曲式为：散—慢—中—快—慢。宋代缠令和赚曲的曲式也是如此。如《事林广记》续集卷七所录的《黄钟宫·愿成双》赚曲：

愿成双令→愿成双慢→狮子序→本宫破子→赚→双胜子急→三句儿

《愿成双令》为引曲，是散板。《愿成双慢》为慢曲，是慢板。《狮子序》为过曲，也是慢板。《本宫破子》为过曲，是中板（大曲之"破"的节奏是由中板转急板）。《双胜子急》为过曲，从名称上看，明显是急板。《三句儿》为尾声，是慢板。整套曲式结构是：散—慢—中—快—慢。与大曲曲式没有差别。

由此可知，元杂剧套曲的曲式与唐宋大曲和缠令一脉相承。套数在音乐体制上有三个主要特征：一是必须是两支以上同一宫调的曲子组成。特殊情况下可以"借宫"，即虽宫调相异，但管色须相同。也就是说，可以借用宫调不同而管色一样的曲调来组合成套。二是必须首尾一韵。三是必须有尾声（或可以充当尾声的曲子），故云"有尾声名套数"。

③时行小令，当时流行的、为曲坛所注重的小令。叶儿，即散曲中的小令，为散曲的重要体式。一般为单支曲子，是散曲中最小的独立单位。它从令词发展而来。词中小令单调较少而多为双片，但在宋代的大曲中已出现了只用一首词的上片或下片的现象。如南宋史浩的《花舞》中所唱的十一首《蝶恋花》曲子词，皆只唱上片。

一般来说，小令调有定句，句有定字，字有定声，虽可加衬

字，但所加极少，不像套数那样相对自由，故具有篇幅短小，语言精炼的特点。句句用韵，虽四声通押，但须首尾一韵。这些规则，无疑给创作者提出了更高的艺术技巧方面的要求。正如清代刘熙载在《艺概》卷四中所说："曲家高手，往往尤重小令。盖小令一阕中，要具事之首尾，又要言外有余味，所以为难，不似套数可以任我铺排也。"

小令有"重头"（联章体）和"带过曲"。这是曲家在填写一首小令后感到意犹未尽或情尚未了时经常采用的弥补形式。"重头"的形式是用同一曲调的若干支小令来表达一个主题或一段情感。支数不限，且每支可各押一韵，各自独立成篇。如马致远的《双调·寿阳曲》八首分写洞庭八景。薛昂夫的《中吕·山坡羊·西湖杂咏》七首分写西湖景色。"带过曲"一般是由同一宫调的两支或三支曲子组合而成，如正宫的《脱布衫》带《小凉州》、双调的《雁儿落》带《得胜令》等。也有由不同宫调而旋律相适应的二、三支曲子组合而成的特殊现象，如中吕《满庭芳》带双调《清江引》。也有南北曲相"带"者，如南曲的《楚江情》带北曲的《金字经》。在元散曲的小令中还有"重头"和"带过曲"同时出现的情形，如钟嗣成的《南吕·骂玉郎过感皇恩采茶歌》。这由《骂玉郎》《感皇恩》《采茶歌》三支曲子组成的带过曲，其中〈四时佳兴〉四首分写春、夏、秋、冬；〈四景〉四首分写风、花、雪、月；〈四福〉四首分写富、贵、福、寿；〈四情〉四首分写悲、欢、离、合。

有些曲调只用于小令，而不用于套数。清代李玉的《北词广正谱》列举了五十个专用于小令的曲调。

④"套数当有乐府气味，乐府不可似套数"，意谓套数在创作和演唱上应当有词的风格和韵味，而词不可以像套数那样通俗质白。周贻白《唱论注释》认为："若以文学体制而言，词与曲的分别在于衬字之有无。曲有衬字，而衬字多近口语；词一般无衬字，或于句中加一二字者，亦为补足其语气……而元代散曲，特别是剧曲，有时衬字且超过原句字数，比方关汉卿的《大德歌》

……由此可知，乐府与套数唱法固当有所分别，即以词曲两项体制而论，实亦有其不同之处。"加衬字固然可使套数语言近于口语而显通俗，但套数（曲）与乐府（词）的差异并非仅此一方面，题材、形式特点、语言等的不同，也使词曲产生雅与俗的分别。

⑤"街市小令"，流行于市井街坊的单支曲子。"唱尖歌倩意"，周德清《中原音韵》引作"唱尖新茜意"。参校之，此句句逗似应为"街市小令唱，尖新倩意。"意谓街市小令的演唱应有尖新优美、快意畅情的审美特点。

【案语】

此段论歌曲体制的差异。周德清《中原音韵》对此有过引用与阐释：

> 拘肆语，不必要上纸，但只要好听，俗语、谑语、市语皆可，前辈云："街市小令唱，尖新茜意"，"成文章曰乐府"是也。乐府、小令两途，乐府语可入小令，小令语不可入乐府。

王骥德《曲律》也曾分论套数、小令、尾声，而对周德清的说法稍有异议：

> 周氏谓"乐府、小令两途，乐府语可入小令，小令语不可入乐府。"未必其然。渠所谓小令，盖市井所唱小曲也。

在今天看来，乐府（词）与散曲、套数与小令在形式特点上具有明显的差异。元散曲由宋词（尤其是宋代民间曲子词）发展而来，故元人仍称散曲为词或乐府。"散曲"一词始于明代，而仅指小令，与今天概念有差异。今天所谓的散曲包括小令和套数。

小令又称叶儿，是独立的只曲。它与词一脉相承，都是音乐文学，且讲究声律，但与士大夫文人词相比较，又有差异。

（1）用韵较词更密，几乎句句用韵。

（2）近体诗、词一般平仄韵不能通押，而散曲可以平、上、去三声互叶（当时平分阴阳，入派三声）。

（3）词有独曲、双调、三叠、四叠，而小令只有独曲。

（4）散曲可以在规定的字数外加衬字，句式益显自由活泼，

而文人词一般不加或很少加衬字。

套数又称套曲，由宋代民间缠令发展而来。是由同一宫调的若干只曲子组合而成，一般都有尾声，并且一韵到底。其中的曲子可多可少，根据题材内容而定，少者三、四曲，多者二、三十曲。

凡唱曲之门户

凡唱曲之门户[①]：有小唱[②]、寸唱[③]、慢唱[④]、坛唱[⑤]、步虚[⑥]、道情[⑦]、撒炼[⑧]、带烦[⑨]、瓢叫[⑩]。

【疏证】

①凡唱曲之门户，《南村辍耕录》本无"凡"字、"之"字。门户，门类。从其所列可知，这些"门户"既有唱法上的区别，也有题材、内容上的差异。

②有，《南村辍耕录》本无此字。小唱，宋代十分流行的一种唱曲门类。孟元老在《东京梦华录》中记叙了北宋瓦肆伎艺的情况，小唱艺人有李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等。据南宋耐得翁《都城纪胜》记载："唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰浅斟低唱，与四十大曲、舞旋为一体。"据此可知，小唱除了唱词外，还与大曲、舞旋等伎艺融合为一休，也就是说，小唱与大曲、舞旋同属于一个艺术门类。大曲表演中，一般都有小唱的形式。

小唱的形式有多种。一是清唱，这是小唱最简单的方式。歌妓执檀板（或方响）按拍唱小词，不用其它乐器伴奏，故称为"清唱"。如北宋著名词人柳永在《凤栖梧》中所描写："帘下清歌帘外宴，虽爱新声，不如见花面。牙板数敲珠一串，梁尘暗落琉璃盏。"二是用檀板按拍，用扇子为道具，用其它乐器伴奏。如柳永《木兰花》所描写："佳娘捧板花钿簇，唱出新声群艳伏。金鹅扇掩调累累，文杏梁高尘簌簌。鸾吟凤啸清相继，管裂弦焦争可逐。"用来伴奏的管乐器一般为箫、笛等，弦乐器一般为琵琶、筝等。三是载歌载舞。如柳永《木兰花》："虫娘举措皆温润，每到婆娑偏恃俊。香檀敲缓玉纤迟，画鼓声催莲步紧。"又如晏几道

《鹧鸪天》:“舞低杨柳楼心月,歌尽楼花扇底风。”从柳永词看,这位名叫虫娘的歌妓开始只敲檀板轻缓而唱,后随鼓点婆娑而舞。且歌且舞时,须由他人伴奏,伴奏者也不止一人,而是多人,即一个小型乐队。如词人张元干在《瑞鹧鸪》中所描写:“雏莺初啭斗尖新,双蕊花娇掌上身。总能满斟偏劝客,多生俱是绮罗人。回波偷顾轻招拍,方响低敲更合筝。”词中所写的这位歌妓歌声优美,曲调尖新,舞姿轻盈。开始表演时,以眼神暗示乐人起拍,然后在方响与筝的伴奏下轻歌曼舞。由此可知,载歌载舞的小唱是一种规模稍大的表演形式。

宋代的王公贵族及士大夫家中都盛蓄声伎歌姬,每逢宴饮,都以小唱娱宾侑饮。北宋雍熙三年(986 年)所编的《家宴集》(该书共五卷,收录晚唐五代词人的作品,今已佚散)。就是北宋初家庭宴饮时小唱艺人的唱本。

③寸唱,当时唱曲的一个门类,不明其唱法。周贻白《唱论注释》认为,“或为短曲之意”,可备一说。

④慢唱,当时唱曲的一个门类,不明其唱法。周贻白《唱论注释》云:“当指所唱者为慢曲子,在元代歌唱中,似已与小唱分工。”可备一说。

⑤坛,坛场,在梵文中为僧侣进行佛教活动的场所或安置佛象的地方。坛唱,指僧人(唱导师)于广场设坛讲经、讴佛曲,宣唱佛教教义。南北朝以来,庙会渐盛。杨衒之在《洛阳伽蓝记》卷一中记叙了北魏洛阳景乐寺庙会的情形。庙会本是佛教信徒进香礼佛和百姓交易的特定日子,佛教徒利用这个众生汇集的机会,进行佛教教义的宣传,以争取更多的信徒。因此,在庙会之日,特意安排一些文艺娱乐节目。如《洛阳伽蓝记》卷一所记:“至于大斋,常设女乐。歌声绕梁,舞袖徐转,丝管寥亮,谐妙入神。”“士女观者,目乱睛迷”。到了唐代,庙会渐盛。借庙会之机,以文艺节目来宣扬佛理,尤为佛教徒所重视。如钱易《南部新书》记载:“长安戏场多集于慈恩,小者在青龙,其次荐福、永

寿，尼讲盛于保唐”。晚唐时，俗讲兴盛。这与皇帝的提倡大有关系。据日本僧人圆仁《入唐求法巡礼行记》记载：唐文宗开成六年(841年)“乃敕于左、右街七寺开俗讲。九月一日敕两街诸寺开俗讲。五月奉敕开俗讲，两街各五座。”讲述经书(如《华严经》、《法华经》、《涅槃经》等)的僧人称经师，以美妙的声音宣唱佛教教义的僧人称唱导师，以通俗的文艺方式讲解佛理的僧人称俗讲师。当时最著名的俗讲师应数文溆(又作漵)。据宋代赵璘的《因话录》卷四记载：

> 有文溆僧者，公为聚众谭说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其论。听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚教坊，效其声调以为歌曲。其氓庶易诱，释徒苟知真理及文义稍精，亦甚嗤鄙之。

赵璘是“嗤鄙”的态度来追叙文溆俗讲的社会效果的，其言辞多不公允。然而，透过它的情感色彩便可发现当时俗讲的真实情形。首先，当时的俗讲并非完全充斥了佛教义理，而是掺入了大量的“淫秽鄙亵之事”——世俗生活的内容。其次，俗讲深受下层庶民的喜爱——“听者填咽寺舍，瞻礼崇拜”。再次，民间“效其声调以为歌曲”——诸宫调中的《文漵子》曲牌即是，说明俗讲中唱的成份还不少。

俗讲中的许多作品(如讲经文和大部分变文)都是韵散并存、说唱结合的形式。韵文是歌唱的，以七言偈赞为主，而散文主要是用来讲叙故事。讲经文是直接宣扬佛理的文体，如《妙法莲花经讲经文》、《维摩诘经讲经文》。它们大多是先引一段经文，然后且讲且唱，加以适当的敷演和比附。变文是讲唱佛教故事，在故事中寓含佛理，如《降魔变文》、《大目乾连冥间救母变文》。它们大都是先用散文讲一段，然后用韵文唱一段，如此交替进行。韵文重复散文的内容，目的是用变化重复的方式以吸引听众，加深听众的记忆和理解。除僧侣的俗讲外，当时还出现

了讲唱历史故事和现实题材的通俗讲唱文学。如《伍子胥变文》、《孟姜女变文》、《王昭君变文》、《张潮义变文》、《张淮深变文》等。可见唐代后期讲唱文学之发达。

宋代说话中有说经一家，与唐代俗讲当一脉相承。周密《武林旧事·诸色伎艺人》记录当时有名的说经艺人十七人，可见南宋说经伎艺之盛行。元代佛曲也当流行，故燕南芝庵有“佛家唱性”、“坛唱”之论。

⑥步虚，道教乐曲。南朝刘敬叔《异苑》卷五记载：“陈思王游山，忽闻空里诵经声，清远遒亮。解音者则而写之，为神仙声。道士效之，作步虚声。”《吴苑记》所记相似。曹植游鱼山，闻诵经声，知音之士模写出来，道士效之，便有后世流传的《步虚声》。倚其声填词，便有后世流传的《步虚词》。宋郭茂倩《乐府诗集》卷七十八引《乐府解题》云：“步虚词，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”并将其归入《杂曲歌辞》。唐、五代以后，不少人填写《步虚词》，且改名《西江月》。此所谓“步虚”，即道曲。

⑦道情，本为道教大型歌舞表演艺术，源于道教音乐——法曲，大约兴起于唐代，而“道情”之名称始见于宋代。曹勋有法曲《道情》，张抡有鼓子词《道情》。前者写寻仙问道、修行炼丹之事，后者写归隐修养、自在逍遥之乐。金、元时期，道情作品甚多，一般是写仙游、修炼、隐居等内容的法曲道情。后来，道情艺术发生了变化，渐渐剥离了宗教色彩，走进了世俗，成为俗曲道情。此所谓“道情”，即法曲道情。

⑧撒炼，不知其详，疑亦道教艺术之类。

⑨带烦，不知其详。

⑩瓢叫，疑为嘌唱与叫声的合称。嘌唱，是宋代瓦肆一种常见的演唱方式。据宋代程大昌《演繁露》卷九记载：“凡今世歌曲，比古郑卫，又为淫靡。近又即旧声加泛滟者，名曰嘌唱。”灌园耐得翁《都城纪胜》也记：“嘌唱谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲为一体。本只街市，今宅院往往

有之。”由是可知，嘌唱是一种“即旧声加泛滟”的声乐伎艺。其表演形式是，在原有的曲子中添加泛声虚拍（装饰音或赠板），变化乐音运动的强度和速度，甚至移商换羽，变换宫调（转调或移调），以翻新弄异之手段，求得悦耳动听之效果。它一般唱散板，故可充当叫果子的引子。其形式短小，与唱耍曲、叫果子相类似。嘌唱始流行于市井瓦肆，如《东京梦华录》卷五所记：“崇、观以来，在京瓦肆伎艺：……嘌唱弟子：张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。”可见，北宋后期，嘌唱已是一门较受市民欢迎的伎艺。后进入宅院（家庭），成为一门雅俗共赏的伎艺。嘌唱是“上鼓面唱令曲小词”，为词的传播发挥了重要的作用。叫声，也名叫果子，是根据市井各种叫卖之声，参合宫调（调高、调式）而形成一种声乐伎艺。据灌园耐得翁《都城纪胜》记载：“叫声，自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子，次用四句就入者，谓之下影带。无影带者，名散叫。若不上鼓面，只敲盏者，谓之打拍。”

此段末尾，《南村辍耕录》本、《词林须知》本均有“北音为曲，南音为歌”二句。

凡歌曲所唱题目

凡歌曲所唱题目[1]：有曲情、鐵骑、故事[2]、采莲、击壤、叩角[3]、结席、添寿[4]；有宫词、禾词、花词、汤词、酒词、灯词[5]；有江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景[6]；有凯歌、棹歌、渔歌[7]、挽歌、楚歌、杵歌[8]。

【疏证】

①此句，《南村辍耕录》本作“唱曲题目”。《词林须知》本作“凡歌唱所唱题目”。

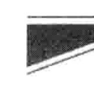
②有，《南村辍耕录》本无此字及下面三个“有”字。曲情，深婉隐秘之情，即男女之情，包括“闺情”“闺思”“闺怨”等，是词曲常见的题材。此谓描写爱情的乐曲，犹今之情歌。

铁骑，即战争题材。宋代说话中有“说铁骑儿”之家数。耐得翁《都城纪胜・瓦舍众伎》云：“说铁骑儿，谓士马鼓之事。”此指描写战争的乐曲，犹今之军营歌曲。北曲中也有不少这类题材，如诸宫调中的《刘知远》《西厢记》某些片段，元杂剧中关汉卿的《单鞭夺槊》，白朴的《梧桐雨》片段，散曲中王伯成的《哨遍・项羽自刎》、孔文卿的《一枝花・禄山谋反》等。

故事，即歌唱前代或前人佚闻旧事的曲子，包括怀古、咏史之作，如元散曲中关汉卿的《普天乐・崔张十六事》、卢挚的《蟾宫曲》等。

③采莲，古代歌曲的一个专门题材。汉乐府中有相和曲《江南》：“江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”《采莲曲》为采莲女采莲时所歌，既歌其事，亦寓其情。《乐府诗集・清商曲辞》载梁武帝《江南弄》七首，第三首为《采莲曲》，属西曲。其辞云：“游戏五湖

采莲归，发花田叶芳袭衣。为君艳歌世所希。世所希，有如玉，江南弄，采莲曲。"《古今乐录》曰："《采莲曲》和云：采莲渚，窈窕舞佳人。"可知，《采莲曲》有和声，且为女性歌者所擅场。尔后，作《采莲曲》者甚众，如萧纲、萧绎、萧统、沈约、刘孝威等。唐代有《采莲子》词牌（见《教坊记》），七言四句，每句后仍有"举棹"或"年少"之和声。如皇甫松之作："菡萏香连十顷陂（举棹），小姑贪戏采莲迟（年少）。晚来弄水船儿湿（举棹），更脱红裙裹鸭儿（年少）。"宋代有《采莲》大曲，为史浩作，见《鄮峰真隐大曲》。宋词有《采莲令》，属双调，见柳永《乐章集》。



击壤，即《击壤歌》，上古歌谣。晋皇甫谧《帝王世纪》记载："帝尧之世，天下大和，百姓无事，有八九十老人击壤而歌，曰：日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，帝何力于我哉！"击壤是古代一种游戏。据《太平御览》卷七五五引魏邯郸淳《艺经》云："壤，以木为之，前广后锐，长尺四，阔三寸，其形如履。将戏，先侧一壤于地，遥于三四十步，以手中壤敲之，中者为上。"后代文士以此曲为治世之曲，反映帝尧时代天下太平、百姓安乐的小康社会状况。

叩角，即春秋时宁戚的《饭牛歌》。据《吕氏春秋·举难》记载："宁戚欲干齐桓公，穷困无以自进，于是为商旅，将任车，以至齐，暮宿于郭门之外。桓公郊迎客，夜开门，辟任车，爝火甚盛，从者甚众。宁戚饭牛居车下，望桓公而悲，击牛角疾歌。桓公闻之，抚其仆之手曰：异哉！之歌者非常人也。命后车载之。"《艺文类聚》卷九十四引蔡邕《琴操》曰：宁戚饭牛车下，叩角而商歌曰："南山矸，白石烂，生不逢尧与舜禅。短布单衣裁至骭，从昏饭牛薄夜半，长夜冥冥何时旦？"齐桓公闻之，举以为相。此为何种主题的乐曲？周贻白《唱论注释》认为："以牛而言，或指牧歌，但既为商旅，当指商旅之歌。"细品其事其辞，应为感士不遇之歌。

④结席，即亲友聚会之宴席。此指为喜庆宴会佐乐侑饮而

唱的曲子。古人于佳节良辰、迎来送往之际，必有宴会。宴饮间，必有歌舞丝竹，以助宾主宴饮之欢。早期的词大多数作于结席之间。文人即兴倚声填词，歌妓即时按调歌唱。如欧阳炯《花间集叙》所云："则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。无不清绝之词，用助娇娆之态。"

添寿，即祝寿。此指在寿宴上唱的歌曲，其词皆庆贺吉祥之语。宋代寿词不少，大多数写得很认真，很讲究谋篇布局、遣词造句和艺术手法，而且从一个侧面反映了中华民族独特的生命意识、伦理思想、价值观念等文化心理，很值得研究。此举一例，如高观国《东风第一枝·为梅溪寿》："玉洁生英，冰清孕秀，一枝天地春早。素盟江国芳寒，旧约汉宫梦晓。溪桥独步，看洒落仙人风表。似妙句、何逊扬州，最惜细吟清峭。香暗度，照影波渺。春暗寄，付情云杳。爱随青女横陈，更怜素娥窈窕。调羹雅意，好赞助清时廊庙。羡韵高、只有松筠，共结岁寒难老。"

⑤宫词，即以皇宫生活（主要是后妃、宫女的精神生活）为题材的歌词。这是一个传统歌曲题材。唐诗（尤其是乐府）中此类作品很多，著名者有王昌龄的《西宫春怨》《长信秋词》，王建的《宫词》百首。词中有《宫中三台》《宫中调笑》等，如王建的《调笑令》其一："团扇，团扇，美人病来遮面。玉颜憔悴三年，谁复商量管弦？弦管，弦管，春草昭阳路断。"元散曲中也有作《宫词》者，如任昱、孙周卿的《双调·沉醉东风·宫词》。

禾词，即农歌。禾，宋元时期对农民的称呼，且成为金元杂剧中的脚色名。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》中有"禾下家门"，无名氏《黄鹤楼》杂剧中有"禾旦"（村姑）、"村倈"（村童）脚色，因而将农歌（反映农村题的歌曲）称之为禾词。宋元词曲中，这类作品不少。如辛弃疾《清平乐·村居》："茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪？大儿助豆溪东，中儿正织鸡笼。最喜小儿亡赖，溪头卧剥莲蓬。"刘时中《双调·折桂令》，分咏农、渔、樵、牧。其《农》云："想田家作苦区区，

有斗酒豚蹄，畅饮歌呼。瓦钵瓷瓯，村箫社鼓，落得妆愚。吾将种牵衣自舞，妇秦人击缶相娱。儿女供厨，仆妾扶舆，无是无非，不乐何如？”

花词，即咏花之词。周贻白《唱论注释》认为：“花词，指歌唱花名或联缀花名而叙事的歌曲。”宋周密《武林旧事》卷十《官本杂剧段数》有《百花爨》。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五《院本名目·诸杂院爨》也有《讲百花爨》，《打略拴搐》又有《花名》。宋元词曲中咏花之作甚多。

汤词，即茶词。周贻白《唱论注释》认为：“元代称送茶为点汤，汤词或指送茶时所唱歌曲。”并引《冻苏秦》杂剧：张千云：“点汤！”正末唱：“你敢也走将来喝点汤，喝点汤！”云：“点汤是逐客，我则索起身。”其实，汤词就是茶词。宋代黄庭坚多写茶词，有送汤词《定风波》，写宴饮后主人挽留饮茶的情形。其序云：“客有两新鬟善歌者，请作送汤词，因戏前二物。”词云：“歌舞阑珊退晚妆，主人情重更留汤。冠帽斜欹辞醉去，邀定，玉人纤手自磨香。又得尊前聊笑语，如许，短歌宜舞小红裳。宝马促归朱户闭，人睡，夜来应恨月侵床。”

酒词，即咏酒或劝酒之曲。古代咏酒诗词甚多，不胜枚举。此惟引南宋朱敦儒《鹧鸪天》为例证：“天上人间酒最尊，非甘非苦味通神。一杯能变愁山色，三盏全迴冷谷春。欢后笑，怒时瞋，醒来不记有何因？古时有个陶元亮，解道君当恕醉人。”在民歌中，酒歌不少。瑶族称酒歌，苗族称恰酒，藏族称昌鲁，壮族称铜葫芦歌。每逢良辰节日、聚会宴饮，便歌唱助兴，格调多为舒畅欢快，内容无外乎是祝福赞颂、娱宾劝酒。

灯词，即元宵词。元宵又称上元、元夕、元夜，是中国的传统节日。由于元宵之夜有张灯、观灯等活动，故也称灯节。元宵节始于东汉。汉明帝梦金人、感佛法，诏令正月十五日燃灯，以示佛法弘明。南北朝以后，元宵张灯、赏灯已成士庶风习。唐玄宗将元宵张灯的时段扩大为正月十四、十五、十六日三夜。宋太祖

又改为十四至十八日五夜。元宵期间，除张灯、赏灯外，还有耍龙灯、吃元宵、猜灯谜、唱灯词等活动。在宋元词曲中，灯词很多。如柳永的灯词《迎新春》："嶰管变青律，帝里阳和新布。晴景回轻煦。庆佳节，当三五。列华灯，千门万户。遍九陌，罗绮香风微度。十里然绛树。鳌山耸，喧天箫鼓。渐天如水，素月当午。香径里，绝缨掷果无数。更阑烛影花阴下，少年人，往往奇遇。太平时，朝野多欢民康阜。随分良聚。堪对此景，争忍独醒归去。"周文质的《大石调·青杏子·元宵》："明月镜无瑕。三五夜、人物喧哗。水晶台榭烧银蜡。笙歌杳杳，金珠簇簇，灯火家家。"

⑥江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景，是诗词曲古老而又常青的题材。尤其时序节令之景，更是宋元词曲家百写不厌的景色。四季之景、十二月之景，在金元散曲中触处即是。

⑦凯歌，得胜所唱之歌。《初学记》卷十五《梁元帝纂要》云："振旅而歌曰凯歌。"《晋书·乐志上》云："其有短箫之乐者，则所谓王师大捷令军中凯歌者也。"凯歌属于军乐。汉代的鼓吹曲和横吹曲被认为是较早的军乐。其实，二者还是有区别的。郭茂倩《乐府诗集》云："横吹曲其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐。""有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。""有鼓角者为横吹，用于军中，马上所奏者是也。"各代皆有军乐和凯歌，唐大曲《破阵乐》最为有名，对后世词曲影响较大。唐教坊曲及词调中有《破阵子》，曲牌中有《破阵子》《破齐阵》《凯歌回》(即《得胜令》《阵阵赢》)等。

棹歌，本为船夫之歌。任半塘《教坊记笺订》引《三辅黄图》卷四云："棹歌，棹发歌也。""棹歌，讴舟人歌也。"后多写泛舟鼓棹之兴致。古乐府有《棹歌行》之曲。此曲辞现存较早者乃《乐府诗集·相和歌辞》所录魏明帝曹叡的《棹歌行》五解，并引《乐府解题》云："晋乐，奏魏明帝辞云'王者布大化'，备言平吴之勋。若晋陆机'迟迟春欲暮'，梁简文帝'妾住在湘川'，但言乘舟鼓棹

而已。”唐代骆宾王、徐坚尝作此曲，皆与泛舟有关。《教坊记》录有《拨棹子》，宋代有此词调，曲牌中有《川拨棹》。

渔歌，即渔夫之歌。郭茂倩《乐府诗集·杂歌谣辞》录有古辞《渔父歌》。此辞实为隐士之歌。至唐代，张志和曾作《渔父歌》五首，“但歌渔者之事”。其一云：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。”自唐之颜真卿、柳宗元，至宋之苏轼、黄庭坚；自其兄张松龄，至日本嵯峨天皇，或仿作之，或改写之。唐教坊有《鱼(后人改作“渔”)歌子》《摸鱼子》，也应是歌渔者之事。历来认为张志和的《渔父歌》即《渔歌子》，而任半塘认为“殊非”。敦煌曲中有《鱼歌子》二首，在形式上与《渔父歌》确实相差很大。二者应是两种不同的词调。元散曲中也有属渔歌内容的作品，如刘时中《双调·折桂令》，分咏农、渔、樵、牧。其《渔》云：“鳜鱼肥流水桃花，山雨溪风，漠漠平沙。箬笠蓑衣，笔床茶灶，小作生涯，樵青采芳洲蓼牙，渔童薪别浦蒹葭。小小渔艖，泛宅浮家。一舸鸱夷，万顷烟霞。”

⑧挽歌，即古之丧歌。据《乐府诗集·相和歌辞》引崔豹《古今注》云：“《薤露》《蒿里》，并丧歌也。本出自田横门人，横自杀，门人伤之，为作悲歌。言人命奄忽，如薤上之露，易晞灭也。亦谓人死魂魄归于蒿里。至汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之，也谓之挽歌。”可知，《薤露》《蒿里》是最早的挽歌。《薤露》古辞云；“薤上露，何易晞？露晞明朝更复落，人死一去何时归?”《蒿里》古辞云：“蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰。”后世写挽歌者甚众，但并非出殡时唱，主要是抒写哀思。其题目多以“挽……”“悼(吊)……”“哀……”“哭……”的形式出现。在元曲家中，钟嗣成写挽歌最多。他在《录鬼簿》中写了十九首《双调·凌波仙》，分别悼念十九位曲作家。

楚歌，即古代楚地的歌曲，或称楚调、楚声。楚地原在江、汉之间，后泛指湖南、湖北，兼徐、淮之一部分。楚歌起源于远古，

属南音的内容。如《吕氏春秋·音初》记载：

> 禹行功，见涂山之女，禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾待禹于涂山之阳。女乃作歌。歌曰："候人兮猗。"实始作为南音。

现存较早的楚歌作品有《孟子·离娄上》所记的《孺子歌》："沧浪之水清兮，可以濯我缨。沧浪之水浊兮，可以濯我足。"还有《吴越春秋》所记的《渔父歌》、《论语·微子》所记的《接舆歌》、《史记·滑稽列传》所记的《优孟歌》、《新序》所记的《徐人歌》《越人歌》《楚人歌》。还有屈原在《大招》中提及的"楚《劳商》些"。《劳商》应是楚歌中较为古老的曲子，故与"伏戏《驾辩》"相并列。宋玉在《对楚王问》记有《下里》《巴人》《阳阿》《薤露》《阳春》《白雪》之曲，应是当时常见的雅曲和俗曲。

楚歌在秦、汉之时较为流行。据《史记·项羽本纪》记载：项羽"夜闻汉军皆楚歌，惊曰：汉皆已得楚乎？是何楚人之多也。"汉高祖刘邦也好楚歌。如《汉书·礼乐志》记载："高祖乐楚声，故房中乐，楚声也。"又据《汉书·张良传》记载："为我楚舞，吾为若楚歌。"宋代郭茂倩《乐府诗集》卷四十一、四十二、四十三《相和歌辞》录有"楚调曲"。其中有《白头吟》《泰山行》《梁甫行》《东武吟行》《怨诗行》《怨歌行》《长门怨》《满歌行》等。

楚歌是有明显特点的。目前，研究楚歌的重点是屈原的作品。《离骚》《九章》为屈原自创。《九歌》《招魂》是屈原根据民歌改编的。从这些作品和楚国民歌看，楚国音乐有下列特点：

1、《诗经》一般为四言诗，歌唱时多配四分之二的拍子（当然，也可配三拍子、五拍子、六拍子等），而楚歌骚体多为杂言，多用虚词，句式参差，自由活泼，其音乐节拍旋律也必然多样和多变。

2、《离骚》是艺术宏篇，后世为之制成的琴谱达三十七种，最早者是明代朱权编纂的《神奇秘谱》（公元 1425 年）。该书中的《离骚》分十八拍（由管平湖打谱），前有《叙》，后有《乱》。曲式旋

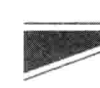
律结构为：散→慢→中→快→慢（散）。后代大曲一般用此结构形式。

3、楚音中有“少歌”与“倡”。二者皆见于《九章·抽思》。“少歌”即“小歌”。王逸在《楚辞章句》中说：“小吟讴谣，以乐志也。‘少’，一作‘小’。”从形式上看，它只有四句，每句六言或七言，如一首短歌。从内容上看，它是前半篇的总结，点出前半篇的主题，是前半篇的小高潮曲。“倡”即“唱”。王逸说：“起唱发声，造新曲也。”洪兴祖《楚辞补注》认为：“倡与唱同”，“独倡而无与和也”。倡出现在少歌之后。它只有一句，九言，是过渡性乐句，以引出后半曲。

4、歌曲结尾有“乱”。

《诗经》和《楚辞》皆有“乱”。关于“乱”的解释，众说纷纭。王逸认为：“乱，理也。所以发理词旨，总撮其要也。”清代蒋骥《山带阁注楚辞》则说：“余意乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。孔子曰洋洋盈耳，大旨可见。”其实，“乱”是音乐的术语，即一曲的最后一个段落，即曲子的高潮部分。孔子云：“师挚之始，关雎之乱，洋洋乎盈耳哉。”（《论语·泰伯》）据《仪礼·乡饮酒礼》记载，周代宴宾张乐次序分四部曲：升歌（又称登歌、工歌）、笙奏、间歌、合乐。工歌《鹿鸣》《四牡》等，笙奏《南陔》《白华》。间歌《鱼丽》，笙《由庚》，歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》等，合乐《关雎》等六首。合乐，宴宾曲的最后部分。郑玄解释说：“合乐，谓歌乐与众声俱作。”贾公彦疏云：“云合乐谓歌乐与众声俱作者，谓堂上有歌瑟，堂下有笙磬，合奏此诗，故云众声俱作。”这些解释是对的。所谓“师挚之始，关雎之乱”，即合乐之音乐。“乱”即“乐之将终，众音毕会”，“歌乐与众声俱作”者。也就是说，“乱”是音乐的最后乐章。这个乐章，八音争鸣，众声齐唱，音乐色彩繁富，给人以洋洋盈耳的美感。

杵歌，包括舂歌和夯歌，一般为号子，篇幅短小，音域不宽，



节奏规整而单一，歌词即兴而创作。舂歌即舂米时唱的歌，舂歌起源较早。战国时期，荀子作《成相》。《成相》乃舂歌，共三篇五十五章，歌词形式为：

请成相，世之殃，愚暗愚暗堕贤良。人主无贤，如瞽无相何伥伥。

请布基，慎圣人，愚而自专事不治。主忌苟胜，群臣莫谏必逢灾。

其中有"君子诚之好以待，处之敦固，有深藏之能远思"数语，似为说白，故知"成相"就是一种以相伴奏，以唱为主，夹以说白的伎艺。苏轼《仇池笔记》说："成相者，盖古歌谣之名也。"《礼记·曲礼》也说："邻有丧，舂不相。"成相"是古代民间歌谣。这种歌谣是以"相"为打击乐器，且说且唱。据唐代杨倞《荀子·成相篇注》说："相乃乐器，所谓舂牍"。舂牍是一种舂米或筑墙用的工具。在使用这种工具时，往往以唱歌来助力。后人仿造为乐器。杨荫浏在《中国古代音乐史》(上册)说："相又叫舂牍，是用几尺长(一二尺至五六尺不等、几寸直径的粗竹筒制成的一种乐器；奏起来是用两手捧着舂击地面，打出节奏。"今黎族、高山族、景颇族仍有妇女一边舂米一边唱歌的习俗。高山族有杵乐和杵舞。每当月夜，妇女三五成群，环立于石臼旁边，持杵舂捣，且蹈且歌，有声无词。景颇族的《舂米歌》多用"吱呀""耶鲁"等语气词。

夯歌乃夯土或筑墙时唱的歌曲。高承《事物纪原》云："版筑役夫，歌以应杵。"现存较早的夯歌见于《左传·襄公十七年》所记："宋皇国父为平公筑台，妨农功。子罕请俟农毕，公弗许。筑者讴曰：泽门之皙，实兴我役。邑中之黔，实慰我心。"

宋代流行杵歌。据周密《武林旧事》卷一记载："每队各有歌头，以彩旗为号，唱和杵歌等曲以相。两街居民各以彩段钱酒为犒。"

凡歌之所

凡歌之所[①]：桃花扇、竹叶尊、柳枝词、桃叶怨[②]、尧民鼓腹、壮士击节、牛童马仆、闾阎女子、天涯游客、洞里仙人、闺中怨女、江边商妇、场上少年、阛阓优伶[③]、华屋兰堂、衣冠文会、小楼狭阁、月馆风亭、雨窗雪屋、柳外花前[④]。

【疏证】

①此句，《南村辍耕录》本无"凡"字。歌之所，唱歌的场所。这里指唱歌的环境和品类。

②桃叶扇，古代歌妓表演时所用的道具。宋代晏几道《鹧鸪天》词云："舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。"此指歌楼舞馆中的演唱。

竹叶尊，即酒杯。此指尊前筵边的演唱。

柳枝，即杨柳枝，唐教坊曲，创自隋代。五代后蜀何光远《鉴戒录》卷七云："《柳枝》者，亡隋之曲。炀帝将幸江都，开汴河种柳，至今号曰隋堤，有是曲也。"唐代韩偓《炀帝开河记》云："（炀帝）游木兰庭，命袁宝儿歌《柳枝》诗。"入唐后，沿唱不废，并翻制成新曲。白居易《杨柳枝》云："古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。"并注云："《杨柳枝》，洛下新声。"唐以后，杨柳为诗词中象征离情别绪的常见意象。如寇准《阳关引》："指青青杨柳，又是轻攀折。动黯然，知有后会，甚时节？"柳永《雨霖铃》："今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月。"吴文英《唐多令》："垂柳不萦裙带住，漫长是，系行舟"。此指宫廷教坊的演唱，或指饯别之歌。

桃叶怨，即《桃叶歌》。宋代郭茂倩《乐府诗集》卷四十五引《古今乐录》："《桃叶歌》者，晋王子敬（献之）之所作也。桃叶，子敬妾名，缘于笃爱，所以歌之。"后桃叶离去，王献之作《桃叶歌》

三首赠别。其三云:"桃叶复桃叶,渡江不用楫。但渡无所苦,我自迎接汝。"此指家宴所唱;或指离别之歌。

③尧民鼓腹,尧民击壤而歌与赫胥氏民鼓腹而游的混合言之。"击壤而歌"见上文所注。"鼓腹而游"出自《庄子·马蹄篇》:"夫赫胥氏之时,民居不知所为,行不知其之,含哺而熙,鼓腹而游。"此指太平盛世之歌。

节,一种乐器。击节,击节点拍,以调节乐曲旋律。左思《蜀都赋》云:"巴姬弹弦,汉女击节。"壮士击节,即荆轲易水悲歌的故事。据《战国策·燕策三》记载:荆柯受燕太子丹所托,入秦刺杀秦王,"遂发,太子及宾客知其事者,皆白衣冠以送之。至易水上,既祖,取道。高渐离击筑,荆柯和而歌,为变徵之声。士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰:'风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还。'复为忼慨羽声,士皆瞋目,发尽上指冠。于是荆柯遂就车而去,终已不顾。"此指英雄悲歌。

牛童马仆,指放牛牧马者所唱的歌,即乡野牧歌。

闾阎女子,指城镇女子所唱的歌,即都市情歌。如六朝之"吴声""西曲"。

天涯游客,指羁旅行役之人所唱的歌,即游子之歌、流浪歌。如元代马致远的《天净沙·秋思》:"枯藤老树昏鸦。小桥流水人家。古道西风瘦马。夕阳西下。断肠人在天涯。"

洞里仙人,指隐士或道士所唱的歌。

闺中怨女,指思妇怨女所唱的歌,如"闺怨""室思"之题材。

江边商妇,指商人之妇所唱的歌。古之歌妓"老大嫁作商人妇",故商妇多善歌者,如唐之许和子、白居易笔下的琵琶女、杜牧笔下"隔江犹唱《后庭花》"的商女等。

场上少年,指不第士子、落魄文人浪迹歌楼舞馆,粉墨登场所唱的嘲弄风月之歌,如柳永、关汉卿、马致远等。场上,歌楼戏场,瓦肆行院。

阛阓优伶,指市井街坊职业演员所唱的歌。阛,市区的墙。

阓，市区的门。阛阓，借以通称市区。左思《蜀都赋》云："阛阓之里，伎巧之家。"

④华屋兰堂，指朋友聚会之所唱。华屋，对房屋的美称。兰堂，对厅堂的美称。

衣冠文会，指文人聚会之所唱。衣冠，古人以士戴冠，故衣冠连称代指士，后亦借以指世族、士绅。文会，以文会友，即以切磋诗文为主题的聚会。

小楼狭阁，指酒楼浅斟小酌之所唱。

月馆风亭，指良宵吟风赏月之所唱。

雨窗雪屋，指秋冬听雨赏雪之所唱。

柳外花前，指踏青游春，品花看柳之所唱。





大凡声音

大凡声音，各应律吕[1]，分六宫十一调，共十七宫调[2]。仙吕宫唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。中吕宫唱，高下闪赚。黄锺宫唱。富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流蕴藉。小石唱，旖旎妩媚。高平唱，条物滉漾。般涉唱，拾掇坑堑。歇指唱，急并虚歇。商角唱，悲伤宛转。双调唱，健栖激袅。商调唱，凄怆怨慕。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑[3]。

【疏证】

①大凡，大抵，大概。《南村辍耕录》本删去"大"字。声、音，中国传统乐理中的两个概念。《乐记·乐本篇》云："凡音之起，由人心生也。人心之动，伤使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。"东汉郑玄《史记·乐书集解》云："宫、商、角、徵、羽，杂比曰音，单出曰声。"声即单个的乐音或音级。音即有组织、有秩序的声，是由声有机组合而成的音阶或曲调。此"声"与"音"合称，概指乐音和曲调。

各应律吕，指声、音各自与不同的律吕相对应，构成不同的宫调。律吕，即十二律。

十二律的理论创始于周代宫廷乐师。它是中国传统音乐宫调理论的基础。十二律的名称为：

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
C		D		E	F		G		A		B

十二律分六阳律与六阴吕，即六律、六吕。序数为奇者属阳律，序数为偶者属阴吕。当调的音主(宫音)Do为阳律，音阶中的Do(宫)、Re(商)、Mi(角)皆在阳律，Fa(变徵)、Sol(徵)、La(羽)、Si(变宫)在阴律；反之亦然，当调的音主(宫音)Do为阴律，音阶中的Do、Re、Mi皆在阴律，Fa、Sol、La、Si在阳律。这是传统音乐中的“从声”、“变声”理论。

两律之间的音程关系为小二度(一个半音)。两个阳律(或阴律)之间的音程关系为大二度(两个半音)。十二律之间的音程关系为纯八度。

十二律是依据“隔八相生法”而产生，如“黄钟生林钟”。二者之间的音程关系为纯五度，故又称“五度相生法”。其生成次序为：先求上方五度之律，称之为“下生”；然后求出下方四度，称之为“上生”。上方五度与下方四度在律位上是相同的，即八度同音关系。以黄钟为出发律，下生五度(隔八)为正律林钟，上生四度(隔六)为倍律林钟。倍律比正律低八度，半律比正律高八度。

②六宫十一调，是元代戏曲所用的宫调。宫调包括调式和调高。中国古代称黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟为十二律，称宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫为七声。十二律与七音相配而得八十四宫调。每个宫调都以一声为主音(起止音)，凡以宫声为主音的调式称之为宫，故有十二宫。以其它各声为主音的调式称之为调，故有七十二调。“调”的概念，在汉代以前就建立起来了。汉魏六朝时期，以清、平、瑟三调来表示调式音高。这三调是“清商乐”中的三种常见调式。据《旧唐书·音乐志》记载：“平调、清调、瑟调，皆周房中乐之遗音也，汉世谓三调。”而宫调理论创始于隋唐之际。隋唐时期，西域音乐纷纷传入中国，经过一段时间的兼容整合后，一种新的音乐体系——燕乐开始生成。据《隋书·音乐志》记载，

北周武帝天和三年(公元1568年),龟兹国乐工苏祇婆随从突厥皇后来到长安,“善胡瑟琶,听其所奏,一均之中间有七声”,郑译“推演其声,更立七均,合成十二,以应十二律。律有七音,音立一调,故成七调十二律,合八十四调,旋转相交,尽皆和音。”郑译所推演的八十四调就是所谓的“燕乐八十四调”。

“八十四宫调“只是一个音乐理论上的概念,而在实际应用中只有二十八调,即后代所说的“燕乐二十八调”:

宫调七声:正宫、高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

商声七调:越调、大石调、高大石调,双调、小石调、歇指调、商调。

角声七调:越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、商角。

羽声七调:中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调。

到了北宋,教坊只用十八调:

正宫调、中吕宫、道宫调、仙吕宫、黄钟宫、越调、大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、中吕调、南吕调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、正平调。

角声七调皆废弃不用。高宫、高大石、高般涉三调也不见使用。到了南宋,高宫又被使用,故有“七宫十二调”之谓。张炎在《词源》卷上“宫调应指谱”列有十九宫调之目:

七宫:黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。

十二调:大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。

这是南宋时期雅俗常用的宫调。到了元代,始用十七宫调,即:

六宫:仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫、道宫。

十一调：大石调、小石调、高平调、般涉调、歇指调、商角调、双调、商调、角调、宫调、越调。

后用十二宫调，如《中原音韵》所列：黄钟、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角调、般涉调。到了元末，陶宗仪论曲只说“五宫四调”（见《元曲选》），明人统称为“九宫”。可见燕乐变化之遽速。

③仙吕宫（原本作“仙宫调”，据《南村辍耕录》改），律调名为夷则宫，结音为“下工”。绵远，绵延悠远。

南吕宫，律调名为林钟宫，结音为“尺”。

中吕宫，律调名为夹钟宫，结音为“下一”。闪赚，指音乐旋律抑扬缓急，跌宕变化。

黄钟宫，律调名为无射宫，结音为“下凡”。

正宫，即正黄钟宫，律调名为黄钟宫，结音为“合”。

道宫，即道调宫，律调名为仲吕宫，结音为“上”。

大石，大石调，律调名为黄钟商，结音为“四”。酝藉，即蕴藉，宽和而有涵容，在艺术风格上表现为内涵丰富。

小石，小石调，律调名为仲吕商，结音为“尺”。

高平，高平调，律调名为林钟羽，结音为“一”。条物，条风润物。条风，春天的东北风。《太平御览》卷九引《易纬》云：“立春条风至。”周邦彦《应天长》词云：“条风布暖，霏雾弄晴，池塘遍满春色。”滉漾，水广大无际的样子。此谓音乐风格特征如条风润物，和融煦暖，无边无涯。“物”，《南村辍耕录》本作“拗”。

般涉，般涉调，律调名为黄钟羽，结音为“工”。拾掇，收拾，拾取。坑堑，坑沟。拾掇坑堑，犹言从深坑中拾取东西，须使劲用力。此喻声调深沉凝重。

歇指，歇指调，又名水调，律调名为林钟商，结音为“工”。急并虚歇，急促而空寥。

商角，商角调，又名林钟角，律调名为夷则闰，结音为“尺”。

双调，律调名为夹钟商，结音为“上”。健捷激袅，健捷激越

而尖细。

商调，又名林钟商，律调名为夷则商，结音为“下凡”。

角调，在唐宋二十八调中，未有“角调”之名称。关于角调，历来认为是个谜。宋二十八调中有大石角（律调名为黄钟闰，结音为“凡”）、高般涉角（大吕闰，六）、双角（夹钟闰，四）、小石角（仲吕闰，一）、歇指角（林钟闰，勾）、商角（夷则闰，尺）、越角（无射闰，工）。由此可见，角调皆被置于闰（变宫）位。此所谓角调者，应指越角，其位在正律的无射变宫、下徵律的黄钟变宫。

宫调，不详。明代王骥德《曲律》卷二云：“此总之所谓十七宫调也。自元以来，北又亡其四：道宫、歇指调、角调、宫调。而南又亡其五：商角调，并前北之四。”可知，宫调、角调于元代已消失。

越调，律调名为无射商，结音为“六”。陶写，排除郁闷，陶冶性情。《晋书·王羲之传》云：“年在桑榆，自然至此，须正赖丝竹陶写。”冷笑，谓冷眼世情，淡泊功利。陶写冷笑，谓曲调能给人消忧忘俗，净化心灵的美感。

【案语】

宫调是否与情感有关系，历来有不同的看法。

元代燕南芝庵在《唱论》中率先将宫调与情感、风格特征联系起来，并作为歌唱理论提出来。尔后，周德清将这一说法再一次完整地搬出。他在《中原音韵》中说：

> 大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七调。仙吕调清新绵邈，南吕宫感叹伤悲，中吕宫高下闪赚，黄钟宫富贵缠绵，正宫惆怅雄壮，道宫飘逸清幽，大石风流蕴籍，小石旖旎妩媚，高平条畅滉漾，般涉拾掇坑堑，歇指急并虚歇，商角悲伤宛转，双调健捷激袅，商调凄怆怨慕，角调呜咽悠扬，宫调典雅沉重，越调陶写冷笑。

这说明元人普遍认同宫调与情感的关系。后人对此也不乏首肯者。如刘永济在《词论》卷上说：“六宫十一调，调各有情，人

心之哀乐应之则谐，故感叹伤悲者宜用南吕，惆怅雄壮者宜用正宫，是固天籁之发者然。”笔者姑且将这一说法名之为“乐调声情说”。到了明代，王骥德对这一说法的科学性提出了质疑。他在《曲律》卷二中说：

今正宫曰惆怅雄壮，近浊；越调曰陶写冷笑，近清，似矣。独无射之黄钟，是清律也，而曰富贵缠绵，又近浊声，殊不可解。

近代杨荫浏在《中国古代音乐史稿》第二十三章中说：

对宫调的这种感情内容的分类其本身是否合理呢？从两点看来，这种分类，不很合理。第一，从它们相互的关系来看，感情内容、表达形式和艺术风格是三种标准，三者之间并不相互排除，不适于同时取作分类的标准。第二，若将属于表达形式和艺术风格的五个宫调除外，则属于感情内容者，还有十二个宫调。……这些并不能赅括复杂的生活中人们所经常流露的一切思想感情——连“喜、怒”等极为普通的感情都没有涉及。

王骥德、杨荫浏的质疑和辩难虽有一定道理，然而，周德清所归纳的只是当时人们对各个宫调——调式的审美感受。或者说，周德清、燕南芝庵等人是通过审美听觉来对各个宫调的特征进行归纳，故得出的结论是多方面的，有情感方面的，有表现形式方面的，也有艺术风格方面的。由于时代的差异，音乐的遽变，后人已难以找到那种相同的感觉了。刘崇德先生在《元杂剧乐谱研究与辑译》第一章中对这一问题有过精辟的论述：

在这一问题上可能周德清的说法有牵强附会的因素，但也有着由于时代变迁，乐制律率以及人们在声调感受上的差异。……音乐同于饮食，会随时代而变迁，因地域而差异，因此，不同时代对于各种调式的声情感受也会有所变易。

确乎是言。“乐调声情说”是元人的审美感知，而审美感知

是带有很大的主观性的。因而言之，尽管“乐调声情说”不一定完全客观科学，但它毕竟是元代曲学家的共识，我们应该认可之，尊重之。考之元杂剧所用宫调情况，便可发现“乐调声情说”具有很大的合理性和适用性。现存有乐谱可按的八十二种完整的元杂剧作品，以仙吕调开头者有八十种，以双调结尾有五十四种，中间多用中吕、南吕。这是因为宫调——调式与声情有关。仙吕调的声情清新绵邈，适宜于放在开头。双调的声情健捷激袅，适宜于放在结尾。南吕感叹伤悲，中吕高下闪赚，置于剧中能够产生曲折多变、一唱三叹的美感。这只是撮其大概而言，具体择用何调开头、何调结尾、何调居中，在于作者依据剧情的需要而定。

西方音乐家论也有主张“乐调声情说”者。刘崇德先生《燕乐新说》依据丰子凯《音乐知识十八讲》和缪天瑞《音乐百科辞典》所录，将几位音乐家的观点整理成下列图表：

调	格雷特里	柏辽兹	推维纳克	丰子凯
C 大调	高贵、天真	庄重，但迟钝、冷漠	单纯、朴素简明，但平凡、单调	正大、光明
C 小调	壮烈	阴暗、不甚响亮	阴暗、戏剧性、激烈	
♯C 调				有力、有勇气
D 大调	辉煌	华美、热闹，但平凡	华美、华丽、活泼	华丽、活泼、热闹
D 小调	忧郁	悲悼、平凡	严肃、热衷	
bE 大调	高贵且悲壮	庄严、相当响亮、庄重	响亮、强力	柔和、庄重、骑士的
E 大调	辉煌、有生气	华丽、壮丽、富贵	辉煌、喜悦、温和	有光彩、温和欢乐
E 小调	稍忧郁	稍平凡、断金属声	悲哀、激烈	

F 大调	折中性	强力、有精力	牧歌风、朴素	有爱情、有精神心
F 小调	最悲壮	不甚响亮、阴暗激烈	不快，但有精力	
♯F 大调	刺耳	华丽、锐利	粗暴	
♯F 小调	稍坚定	悲怆、响亮、锐利	粗杂、轻快	
G 大调	战斗性、稍富贵	稍华丽、稍平凡	田园风、愉快	愉快、华美
G 小调	稍悲壮	忧愁、柔和、适度、响亮	忧愁、害羞	
bA 调				雅致、欢喜的
A 大调	辉煌	华丽、典雅、喜悦	响亮、明朗	
A 小调	最朴素	柔和、适度、响亮、悲哀、稍高贵	朴素、单纯、悲哀	
bB 大调	稍高贵、悲壮	高贵、不明朗	高贵，且典雅、优雅	
B 大调	辉煌、诙谐	高贵、响亮、辉煌	有精力	有力、有光辉
B 小调	天真烂漫	粗野、不祥、激烈、非常响亮	粗野又阴暗，但强力	

于是可见，“乐调声情说”是东、西方学者对音乐的审美感知。尽管审美感知存在差异性，但说明乐调确能让人产生审美感知。

有子母调

有子母调[1]，有姑舅兄弟[2]，有字多声少，有声多字少，所谓一串骊珠也[3]。比如仙吕《点绛唇》、大石《青杏儿》，人唤作杀唱的刽子[4]。

【疏证】

①子母调，曲牌体的一种特殊曲式结构，除引子、尾声外，过曲主要由两支曲牌交互循环组成，类似缠达，因两支曲子如母子相随相依，故名之。如《天宝遗事诸宫调》:【正宫】端正好→么篇→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→伴读书→货郎儿带太平年→四煞尾声→三煞→二煞→尾声。又如元代薛昂夫的散曲:【正宫】端正好→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→塞鸿秋→要孩儿→四煞→三煞→二煞→一煞→尾声。上二例之曲式都是在引曲后面主要以《滚绣球》与《倘秀才》交互循环组成。南曲也有此种曲式，如《风入松》和《急三枪》。

②姑舅兄弟，也是曲式类型，然不详其具体形式。周贻白《唱论注释》认为:所谓"姑舅兄弟"，亦当与"子母调"具有亲属关系。按之《东窗事犯》剧第四套各曲排列次序，其与《滚绣球》、《倘秀才》两调相间同者，为《呆骨朵》和《叨叨令》。有时且间用至二次。如关汉卿《拜月亭》剧第三套，为"端正好、滚绣球、倘秀才、呆骨朵、倘秀才、滚绣球、伴读书、笑和尚、倘秀才、叨叨令、倘秀才、呆骨朵、三煞、二、尾。"若以《呆骨朵》和《叨叨令》紧接着"子母调"而言，"这两调不管是在《滚绣球》之前或《倘秀才》之后，一般是不直接相联的(在今存元代杂剧百四十五种中，用'正宫'套者共八十三本，其中只有《桃花女》和《三夺槊》两本以《呆骨朵》、《叨叨令》相联)，大抵都用《滚绣球或》《倘秀才》间隔着。

在歌唱上说来，当即因其声调与‘子母调’相邻，而两调又不直作联系，故被目为‘姑舅兄弟’。”或可备一说。

③有字多声少，有声多字少，明代王骥德《曲律》注释云：“又曰：‘有声多字少’，谓唱一声而高下、抑扬、宛转其音，若包裹数字其间也。‘有字多声少’，谓抢带、顿挫得好，字虽多，如一声也。”“字多声少”，指节奏紧凑，速度很快的乐句，类似民歌曲式中的“抢句子”。“声多字少”，指节奏舒缓，速度较慢的乐句，类似传统戏曲、曲艺中的“慢板”。

骊珠，传说中出自骊龙颔下的珠。《庄子·列御寇》：“千金之珠，必在九重之渊，而骊龙颔下。”此句意谓，歌声之妙者，无论是高低快慢、抑扬顿挫，都应转换、过度自如，“累累乎端如贯珠”。

④《点绛唇》，出自唐宋词，始见于冯延巳词。北曲属仙吕宫，南曲则属黄钟宫引子。北曲如乔吉的《金钱记》(引自《康熙曲谱》)：

书剑生涯。几年窗下。学班马。吾岂匏瓜。一举登科甲。
平去平平　上平平去　平平上　平上平平　上上平平上

周德清《中原音韵·作词十法》：“《点绛唇》首句韵脚必用阴字。”上例之“涯”为阳平，似不协。

《青杏儿》，即《青杏子》，乃词调中之《转调丑奴儿》《摊破丑奴儿》，见黄庭坚、向镐词集中。在元曲中属大石调，又入小石调。《康熙曲谱》收录元代朱庭玉散套：

紫塞冒风沙。谩区区两鬓生华。归来好向林泉下。买牛卖剑，
上去去平平　去平平上去平平　平平上去平平去　上平去去
求田问舍，学圃耘瓜。
平平去去　平上平平

杀唱的刽子，意谓因《点绛唇》《青杏儿》二曲，调短拍促，转宫犯调，歌唱难度大，歌者经常因歌之而大失水准，甚至损声掉价。

有爱唱的

有爱唱的，有学唱的，有能唱的，有会唱的[①]。有高不揭、低不咽[②]。有排字儿、打截儿、放掯儿、唱意儿[③]。有明掯儿、暗掯儿、长掯儿、短掯儿、碎掯儿[④]。

【疏证】

①爱唱的，指爱好唱歌，但未经专业训练的普通人。学唱的，指虽经专业训练，但只能模仿别人唱，尚未真正入声乐之门道的演员。能唱的，指虽已入声乐的门道，但造诣尚不精深的演员。会唱的，指虽懂声乐之理，但未臻完善之境的演员。

②高不揭，低不咽，高音不能昂扬，低音不能呜咽，即今之所谓的高音高不上去，低音低不下来。此乃歌者之大病。

③排字儿，节奏单调平直，声调无抑扬之美，犹如排文数字，亦即前人所谓"叫曲""念曲"。沈括《梦溪笔谈》卷五云："不善歌者，声无抑扬，谓之念曲；声无含韫，谓之叫曲。"张炎《词源·讴曲旨要》："若无含强抑扬，即为叫曲念曲矣。"

打截儿，不善运气调息，不能圆润而歌，给人以断续而不连贯之感。

放掯儿，原本作"放褃儿"，据《南耕辍耕录》本改。此句意谓，歌唱时偏离了该唱的声调节拍，有失调丢拍之误。

掯，中国传统音乐术语。其意所指为何？历来说法不一。张炎《词源》"讴曲旨要"云"大顿声长小顿促，大顿小住当韵住。顿前顿后有敲掯，抗与小顿皆一掯。"所谓"小顿"，即沈括《补笔谈》之"敦"，当一字者。一掯，也当一字。唐宋词乐有一字一拍者（一度拍子），故"一掯"即一度拍子。古代有"搏拊"之说。如《碧鸡漫志》卷一云："昔尧民亦击壤歌，先儒为搏拊之说，亦曰所

以节乐。乐之有拍，非唐、虞创始，实自然之度数也。”搏为重拍，拊为轻拍，犹后代戏曲音乐之板眼。一搏拊拍即一度拍子（一字一拍），也即“一掯”。张炎《词源》“讴曲旨要”又云：“歌曲、令曲四掯匀，破、近六均慢八均。”据此可知，一掯又为一均拍（乐句）。王灼《碧鸡漫志》卷一有“一字一拍不敢辄增损”，“拍从耳出”，“牛僧儒亦谓拍为乐句”，“听曲皆捻手指作拍”等语。综而观之，足见宋人对“拍”之概念的理解有二：一为一度拍子；一为均拍（乐句）。随着音乐的发展，“拍”的概念也发生了变化。宋元之际，民间音乐则以“拍”为节拍。如陈元靓在《事林广记》戊集卷二所录遏云社的唱赚规则《遏云要诀》云：

> 三拍起引子，唱头一句。又三拍至两片结尾，三拍煞，入序尾三拍巾斗煞。入赚头一字当一拍，第一片三拍，后仿此。出赚三拍，出声巾斗又三拍煞。尾声总十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不逾之法。

显然，其所谓的“拍”并非句拍，也非一度拍子，而是节拍。燕南芝庵生于元代，其所谓的“拍”也应是节拍。放掯儿，即损节丢拍，违拗声律。

唱意儿，意谓只把歌曲旋律和歌词大意唱出来了，缺乏技巧，不见精彩，毫无美感。

④“掯”，原本作“裉”，据《南耕辍耕录》本改，以下皆同。明掯儿，犹言强拍子，即板。因鼓板之落点强而明显，故谓之“明”。暗掯儿，犹言弱拍子，即眼。因鼓板之落点弱而不明显，故谓之“暗”。长掯儿，时值长、速度缓的慢拍子。短掯儿，时值短、速度快的急拍子。

碎掯儿，原本作“醉裉儿”，据《南耕辍耕录》本改。碎掯儿即碎拍子，零碎繁琐的拍子。《词源·拍眼》云：“外有序子，与法曲散序、中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。绳以慢曲八均之拍不可，又非慢二急三拍与《三台》相类也。”可知，碎拍子一般为序子与缠令所用。

一曲入数调者

一曲入数调者[1]，如《啄木儿》《女冠子》《抛球乐》《斗鹌鹑》《黄莺儿》《金盏儿》类也[2]。

【疏证】

①《南耕辍耕录》本“一曲”前面有“有”字。此句意谓，有一个曲牌见于多个宫调中的情况。

②《啄木儿》，属北正宫，亦入中吕宫，又为南黄钟宫过曲。

《女冠子》，又名《双凤翘》，属北黄钟宫，亦入大石调，又为南南吕宫引子和过曲、南黄钟宫引子。

《抛球乐》，又名《彩楼春》，在宋柳永《乐章集》中归为林钟商，即属商调，在元王伯成《天宝遗事诸宫调》中归属黄钟宫。

《斗鹌鹑》，属北中吕宫，又属北越调。

《黄莺儿》，宋柳永《乐章集》归入正宫，在元曲中属北商角调，亦借入商调，又为南商调过曲。

《金盏儿》，又名《醉金盏》，属北仙吕宫；又名《金盏子》（即《慢金盏》），属北双调。

凡唱曲有地所

凡唱曲有地所[①]：东平唱《木兰花慢》[②]，大名唱《摸鱼子》[③]，南京唱《生查子》[④]，彰德唱《木斛沙》[⑤]，陕西唱《阳关三叠》《黑漆弩》[⑥]。

【疏证】

①唱曲有地所，唱曲存在地域上的差异。不同的地区流行不同的歌曲，表现出不同的演唱风格。

②东平，汉代设置东平国，唐代改为东平郡，北宋改为东平府，元代改为东平路，辖境为今之山东汶上、平阴、梁山、东平、肥城、阳谷、东阿等县地，治所在东平。《木兰花慢》，传统曲子。唐教坊有《木兰花》曲子，宋代流行此曲，并翻制为《偷声木兰花》《减字木兰花》《木兰花慢》诸种词调。后又入南曲，为南吕宫慢词。

③大名，五代汉设置大名府，宋、元改大名府路，辖境相当今河北大名、成安、威县，山东徒骇河西北，河南濮阳、浚县及卫河上游以西、黄河以北、淇河以南地。治所在大名。《摸鱼子》，传统曲子。唐教坊有此曲，后为词调，名《摸鱼儿》，又名《买碧塘》、《山鬼谣》等。

④南京，此指开封。金贞元元年改汴京为南京，元设置南京路，辖境相当今河南原阴、鄢陵以东，延津、长垣以南，兰考、民权以西，太康、扶沟以北地。《生查子》，传统曲子。唐教坊有此曲，后为词调，又入南曲，为南吕宫引子。

⑤彰德，金代设彰德府，元代改彰德路，辖境相当今河南安阳市、鹤壁市、林县、汤阴及河北涉县、磁县、临漳、武安等县地，治所在安阳。《木斛沙》，即宋郭茂倩《乐府诗集》卷八十所录的

《穆护砂》，传统曲子。《乐府诗集》引《历代歌辞》云："《穆护砂》曲，犯角。"唐教坊有《穆护子》曲。任半塘《教坊记笺订》认为，《穆护砂》和《穆护子》"同出于大曲《穆护》"。唐人所歌《穆护砂》为五言四句声诗，宋人所歌《穆护词》为六言声诗。清万树《词律》卷二十录元人宋褧《穆护砂》词，凡一百六十九字。

⑥《阳关三叠》，唐名《渭城曲》，宋代又名《阳关曲》、《阳关三叠》，歌辞用唐王维所作《送元二使安西》诗。唐白居易《对酒》诗云："相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。"自注："第四声，劝君更尽一杯酒也。"宋苏轼《仇池笔记》卷上云："旧传《阳关》三叠，然今世歌者，每句再叠而已。若通一首言之，又是四叠，皆非是。或每句三唱，以应三叠之说，则丛然无复节奏。余在密州，文勋长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类向之所闻。每句皆再唱，而第一句不叠，乃知古本三叠盖如此。"宋柴望有《阳关三叠》词，三片，凡一百三十一字。

《黑漆弩》，即《学士吟》、又名《鹦鹉曲》，专用于小令，属北正宫。

凡歌之所忌

凡歌之所忌①：子弟不唱作家歌②，浪子不唱及时曲③，男不唱艶词，女不唱雄曲④，南人不曲，北人不歌⑤。

【疏证】

①忌，禁忌，忌戒。此句意谓，唱曲须忌戒，应扬长避短，才能显示出自身的优势。

②子弟，即弟子。唐代有"梨园弟子"，指演唱法曲的职业演员。元代称艺妓为"弟子"，如元关汉卿《钱大尹智宠谢天香》杂剧第一折云："卖弄的有伎俩，卖弄的有艳姿，则落的临老来呼弟子。"元李寿卿《月明和尚度柳翠》杂剧第四折云："这的是弟子歌，又不是猱儿唱。"。作家歌，文人创作的歌曲。歌妓所唱应是大众化的曲子，才能吸引更多的听众，而文人歌曲多为言志遣兴之作，过于高雅，很难为平民大众所理解和接受，故歌妓一般不唱。、

③浪子，浪迹歌场的风流士子。及时曲，新流行的曲子。浪子以风雅清高、知音晓乐自负，故不屑于唱新流行的时曲。

④艳词，描写男欢女爱、离愁相思，风格柔媚，歌词秾艳的歌曲。雄曲，风格雄壮，声调激昂的歌曲。

⑤南人不曲，北人不歌，此二句意谓，由于语音和审美趣味的差异，南方人一般不爱唱北曲，北方人一般不爱唱南曲。元明时期，戏曲因产生和流播的地域不同而分为南曲和北曲。在艺术特点上，南北曲确实存在明显的差异。其一，北曲用北方音乐和语言来演唱，而南曲是宋代曲子词与民间曲子相融合的产物，用南方音乐和方言来演唱；其二，北曲（杂剧）一折只用一个宫调，而南戏一出（折）中不限于用一个宫调，也不限于通押一韵；

其三，北曲（杂剧）一本一般为四折（四套），而南戏一本戏不限四折（出），可长可短，如《琵琶记》四十二出；其四，北曲伴奏以弦乐器为主，而南曲伴奏以鼓板兼管乐为主（前人所谓"北力在弦，南力在板"）；北曲（杂剧）唯主角（或本或旦）一人演唱到底，其他角色只有宾白，而南曲演唱没有角色限制，可生可旦，可独唱、对唱、合唱。由于南北曲表演特点的不同，加上语言环境和审美习惯的制约，南北之人必然形成不同的审美趣味和艺术好尚，因此，"南人不曲，北人不歌"，也就理所当然了。

凡人声音不等

凡人声音不等，各有所长。有川嗓，有堂声，背合破箫管[①]。有唱得雄壮的，失之村沙[②]；唱得蕴拭的，失之乜斜[③]；唱得轻巧的，失之闲贱[④]；唱得本分的，失之老实[⑤]；唱得用意的，失之穿凿[⑥]；唱得打掐的，失之本调[⑦]。

【疏证】

①川嗓，如川流之嗓，谓嗓音清亮奔放，如江水浩荡奔流而来。堂声，即膛声，胸腔共鸣之声，此谓嗓音之宏亮。周贻白《唱论注释》云："'川嗓'，指嗓音清润，即俗所谓有'水音'。""'堂声'，或作'膛音'，即所谓'丹田之音'。今称戏曲演员声音宏亮，四座皆闻者为'响堂'，亦即此意。"

背合破箫管，《南村辍耕录》本作"皆合被箫管"。综合察之，此句应为："皆合破箫管"。合，当，该当。破箫管，使箫管破裂而不能逐吹伴奏，比喻音色宏亮，音域宽广。此句意谓，川嗓、堂声，宏亮高亢，普通的乐器无法伴奏。"箫管破裂"的故事古已有之。唐段安节《乐府杂录》记载："开元中，内人有许和子……既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年殁后千余载，旷无其人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉转一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂。"

②村沙，粗犷狂野。此句意谓，有的演员虽唱得雄壮，但失之粗野。

③蕴拭，《南村辍耕录》本作"蕴拽"。蕴拽，含蓄沉著。乜斜，指目光斜侧，即不够大方，有羞怯之感。此句意谓，虽唱得蕴藉沉著，但失之羞怯拘谨。

④轻巧，轻松新巧。闲贱，《南村辍耕录》本作"寒贱"。闲

贱，闲散低贱。此句意谓，虽唱得有技巧，不费力，但失之散漫低俗。

⑤本分，一仍规矩，不作发挥。老实，过于本分，十分平常。此句意谓，虽唱得中规中矩，但失之过于平常陈旧，毫无精彩和新意。

⑥用意，刻意求新求巧。穿凿，发挥太多，过于做作。此句意谓，虽唱得新巧迭出，但给人以过于做作之嫌。

⑦打掐，打中要点，掐住关键。此即依声按拍，切合音律。本调，本于乐调，恪守音律。此句意谓，虽唱得音律工稳，节拍不讹，但失之太忠实于音律，毫无变化。《辍耕录》本作"打稻"。明宫廷有打稻之戏。见《钦定日下旧闻考》卷三十六。

凡歌节病

凡歌节病[①]，有唱得困的、灰的、涎的、叫的、大的[②]；有乐官声、撒钱声、拽锯声、猫叫声[③]；不入耳、不着人、不撒腔、不入调[④]；工夫少、遍数少、步力少、官场少[⑤]；字样讹、文理差[⑥]；无丛林、无传授[⑦]；嗓拗、劣调、落架、漏气[⑧]。

【疏证】

①歌节，《南村辍耕录》本作“唱节”，演唱过程中的诸环节。病，弊病，弊端。下面分别指出唱腔、发声、吐字、演唱效果及平时训练等环节的弊病。

②困的，指唱得散漫，缺乏激情，给人以困乏疲惫之感。

灰的，指唱得含混，字音不清，给人以灰暗不明之感。

涎的，指唱得拖泥带水，如唾液粘搭，无累累如贯珠之美。

叫的，指唱得毫无蕴含，一味喊叫。沈括《梦溪笔谈》卷五云：“善歌者谓之‘内里声’。不善歌者，声无抑扬，谓之‘念曲’。声无含韫，谓之‘叫曲’。”

大的，发声过高，不合宫调，也即周贻白《唱论注释》所说的“过高而不搭调”。

③乐官声，指恪守演唱规则，发声平稳而老套，腔调凝重而呆板，如同宫廷乐官之所唱，毫无摇曳新变之美感。乐官，《南村辍耕录》本、《词林须知》本皆作“乐府”。

撒钱声，喻发声散而凌乱，如撒落一把铜钱，四散乱响，不能做到“一声清浊高下如萦缕”。

拽锯声，指声调中带有喘息声，犹同拉锯之声，缺乏珠圆玉润之美感。

猫叫声，指声调如同猫叫，嘶哑干瘪，缺乏甜润之感。

④不入耳，不动听，缺乏听觉上的美感。

不着人，不能感动人。

不撒腔，元刻本《阳春白雪》本、《南村辍耕录》本、《词林须知》本皆作"不彻腔"。不彻腔，即腔不彻满，遗声讹字，失却尺寸。上文有"声要圆熟，腔要彻满"之论，可见，燕南对"彻腔"之重视。

不入调，乖违宫调，声调高低失准，乐器无法与之伴奏。

⑤工夫少，指演唱技能训练的工夫尚不够，没有练到家。

遍数少，指某首曲子训练的次数太少了，唱得不熟练，不到位。

步力少，指刚入声乐之门，艺术阅历不深，演唱功力尚浅，唱得初嫩幼稚。

官场，犹言公众场合。官场少，在公众场合演唱机会太少，舞台经验不够，唱得紧张而不从容，有怯场之嫌。

⑥字样讹，字音读(唱)不准，不能唱得字正腔圆。

文理差，对所唱曲子的词文内容不甚理解，不能完全唱出曲词的意思和情感。

⑦丛林，原指僧占聚居之所。鸠摩罗什翻译的《大智度论》卷三："多比丘一处和合，是名僧伽，譬如大树丛聚，是名为林。"周贻白《唱论注释》引宋睦庵《祖庭事苑》云："譬如大树丛丛。故僧聚处曰丛林。"此指大型演艺团体或歌唱演员以某形式组成的群体。无丛林，意谓有的歌者没有参加任何演艺组织，缺乏切磋和互相学习、提高的机会，故演唱水平总徘徊于某个较低的层次。

无传授，没有拜名家为师，缺乏师承关系，得不到名师的指点和传授，故演唱水平得不到提高。

⑧嗓拗，《南村辍耕录》本作"拗嗓"，指发音不顺畅，声调不圆活，犹如嗓子被拗住了。明汤显祖被认为曲辞时有失律，他曾在《答孙俟居书》中自辩："弟在此自谓知曲，意者笔懒韵落时时

有之，正不妨拗折天下人嗓子。兄达者，能信此乎？”“拗折天下人嗓子”，即让天下人无法唱此曲。

劣调，声调低劣，发声尖粗嘶哑。明代魏良辅《曲律》云：“若发口拗劣，尖粗沉郁，说明他并非质料，勿枉费力。”如果歌者一张口便讹音落调，尖粗沉郁，自非演唱的材料，不必枉费心力。这可作“劣调”的注脚。

架，本指物体的骨胳，此指一支曲子的主干部分，如起音、尾声、换头等。落架，把一支曲子的主干部分唱砸了，关键处落腔跑调了。

漏气，未能正确地调运气息、把握气口，故唱得断断续续，声散气乱。

有唱声病

有唱声病[1]：散散、焦焦、干干、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赸赸[2]。有格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽[3]。

【疏证】

①有，《南村辍耕录》本作"凡"。唱声，唱歌的声调音色。此则条目虽题之为"唱声病"，实包括声调音色之病和舞台妆束、表情之病。

②散散，声调散漫零乱，非如萦缕，不能直接诉诸听众之耳膜。

焦焦，同"噍噍"，本指尖疾细碎的鸟鸣声，此指声调急躁蹙迫，给人忧烦不安之感。亦即古人所谓的噍杀之音。《礼记·乐记》云："其哀心感者，其声噍以杀。"

干干，音色干瘪，缺乏丰满甜润之美。

冽冽，音色清冷，无融和热烈之感。

哑哑，发声含混，吐词不清，如小儿哑哑学语。

嗄嗄，本指小孩啼声嘶哑梗塞。《庄子·庚桑楚》云："儿子终日嗥而嗌不嗄。"此指歌者音质嘶哑，气弱声咽，如小儿啼极无声。

尖尖，指声音过于高而细，尖锐刺耳，犹如噪音。

低低，指声音过于低沉，固无昂扬之感，亦无呜咽之韵。

雌雌，指男性演员声音柔细，带有明显的娘娘腔。

雄雄，指女性演员声音粗重，带有明显的男子音。

短短，指演员气短息弱，如唱长腔快板，即显声竭调蹶。

憨憨，本指人之憨直老实，此指声调过于质朴，无蕴含，少

情味。

浊浊，指声调混浊，不够纯正，缺乏清纯明亮之美感。

趀趀，本意为跳跃的样子，此指演员发声不稳定，不老练，音调时有摇晃跳动。以上论声调音色之病。明代王骥德《曲律》卷二《论声调》云："凡曲调，欲其清，不欲其浊；欲其圆，不欲其滞；欲其响，不欲其沉；欲其俊，不欲其痴；欲其雅，不欲其粗；欲其和，不欲其杀；欲其流利轻滑而易歌，不欲其乖剌艰涩而难吐。"可与燕南之论参读。

③格嗓，《词林须知》本作"落嗓"。周贻白《唱论注释》云："嗓有格格之声，有如拽锯。"似非，因前有"拽锯声"、"嗓拗"之语，不当如此重复。此应指喉间声气不畅，嗓音含混不清。

囊鼻，鼻音不纯。传统戏曲声乐极重鼻音。明代沈宠绥在《度曲须知》中专列《鼻音抉隐》一章，讨论声乐中的鼻音问题。

摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽，皆指舞台动作、表情之病。明代朱权《太和正音谱》卷上云："凡唱最稳当，不可做作，如咂唇、摇头、弹指、顿足之态，高低、轻重、添减太过之音，皆是市井狂悖之徒轻薄淫荡之声，闻者能乱人之耳目，切忌不可。优伶以之，唱若游云之飞太空，上下无碍，悠悠扬扬，出其自然，使人听之，可以顿释烦闷，和阅性情，通畅血气。此皆天生正音，是以能合人之性情，得者以之，故曰：'一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒。'"

凡添字节病

凡添字节病[①]：则他、兀那、是他家、俺子道、我不见、兀的、不呢[②]、一条了、唇撇了、一片了、团圞了、破孩了、茄子了[③]。

【疏证】

①添字节，即添字。添字，此非曲子翻制之法，而指戏曲中所添加的衬字。衬字是曲子正字以外所添加的字。敦煌曲子词已出现衬字，宋词中也偶尔可见，南北曲则极为常见。衬字的作用是：其一，补足曲文语气，使曲文更加活泼通顺。其二，补充词意，使所描写的对象情状更为生动形象。其三，调和曲与词（声多字少）可能存在的矛盾，使音节更加富于变化。如果衬字得不好，则影响词意的表达，甚至破坏曲子音律的美感。如明王骥德《曲律》卷二《论衬字》云："北曲配弦索，虽繁声稍受，不妨引带。南曲取按拍板，板眼紧慢有数，衬字太多，抢带不及，则调中正字反不分明。大凡对口曲，不能不用衬字。各大曲及散套，只是不用佳。细调板缓，多用二三字尚不妨；紧调板急，若用多字，便躲闪不迭。"添加衬字应选择意思恰当而又为人所常见熟知的词语，不要用生僻的词语。此所谓"添字节病"，即指使用了生僻的、不恰当的、过于俚俗的词语。

②则他，在南北曲中并非一个词。周贻白所举元杂剧《赵礼让肥》中的"则他这孝心肠感动我这铁心肠"，显然，"则"可释为"是"或"就是"。"他"是第三人称代词。

兀那，亦作古那，指示代词，元曲中较多见。有指人物者，如元狄君厚《晋文公火烧介子推》杂剧《中吕·红绣鞋》："望见兀那野烟起处有人家。"有指事物者，如无名氏《施仁义刘弘嫁婢》杂剧《楔子》："道的我恍惚如同兀那一梦中。"

是他家，是他。

俺子道，我只说。

我不见，我未听说，我不觉得。

兀的，又作兀底、兀得，指示代词，这。在金元曲子中，“兀的”一词十分常见。金董解元《西厢记诸宫调》卷四云：“这的般愁，兀的般闷。”关汉卿《诈妮子调风月》杂剧《仙吕·胜葫芦》：“觑了他兀的模样，这般身分，若脱过这好郎君。”

不呢，不成。

③此六个词，因有“了”字，只能用于句尾，不能作衬字。唇撒，表示不满意，一说“或指说话不算数”。团圞，团聚，或指溜圆的样子。破核了，《南村辍耕录》本无此三字，《词林须知》本作“破孩了”。

先唱的金门社

先唱的金门社①，押班的无对砊②。

【疏证】

①《南村辍耕录》本、《词林须知》本无此二句。金门社，唱曲的社团组织。社团组织在宋元时期很活跃，统称之为“社会”。据南宋周密《武林旧事》卷三记载，当时较有名的社团有：表演杂剧的绯绿社、蹴鞠的齐云社、唱赚的遏云社、唱耍词的同文社、表演相扑的角抵社、表演清乐的清音社、说书（小说）的雄辩社、表演影戏的绘革社、表演吟叫的律华社、表演撮弄的云机社等。金门社，其况不详。从名称看，当是官方组织的一个唱曲社团。金门，即金马门，因门旁有铜马，故称之。本为汉代宫门之名，如明茅维《金门戟》杂剧、清吕师濂《金马门》传奇皆写汉代东方朔的故事，后借指官署之门。《元史》卷七十七云：“大都路掌供各色金门火社一百二十队。”可见其规模很大，为官方所管辖。由于金门社乃官署之唱曲社团，故在汇演时率先上场演唱。

②押班，即压轴。周贻白《唱论注释》云：“押班指殿后，即最后一班。亦即今之所谓大轴子戏。”所言是之。砊，不知何音，不明何意。对砊，从上下文看，应是“对手”“匹敌”的意思。这两句意谓，金门社歌唱技艺高起，既是“先唱的”，又是“押班的”，无人能够匹敌。

词山曲海

词山曲海，千生万熟①。三千小令，四十大曲②。

【疏证】

①词山曲海，喻词曲作品很多，堆积如高山，数量如大海。千生万熟，意谓如此之多的作品，对歌者来说，有不少是生疏的，有不少是熟悉的，不可能全部掌握。

②三千小令，四十大曲，承上二句而言，"三千"为虚数，"四十"为实数。此二句意谓，虽说词山曲海，而有名的唯小令三千首，大曲四十套，只要反复练习，必能得唱曲之"三昧"，成为善唱之歌手。"四十大曲"，宋代已有此名称。灌园耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》记载："教坊大使，在京师时，有孟角球，曾撰杂剧本子。又有葛守成撰四十大曲词。"《宋史·乐志十七》记载了宋教坊"所奏凡十八调四十大曲"之目：

一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》《瀛府》《齐天乐》；

二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》《剑器》；

三曰道宫调，其曲三，曰《梁州》《薄媚》《大圣乐》；

四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》《薄媚》；

五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》《保金枝》《延寿乐》；

六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》《中和乐》《剑器》；

七曰越调，其曲二，曰《伊州》《石州》；

八曰大石调，其曲三，曰《清平乐》《大明乐》；

九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》《新水调》《采莲》；

十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》《嘉庆乐》；

十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》《君臣相遇乐》《庆云乐》；

十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》《泛清波》《胡渭州》；

十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》《道人欢》；

十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》《罢金钲》；

十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》《彩云归》；

十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；

十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》《满宫春》；

十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。

唐代大曲是中国古代一种大型的歌舞剧，源自汉魏相和大曲，乐、歌、舞相结合，结构较复杂。其结构前已述及，此不赘言。

附录一、版本

《唱论》至今只存附刻本，未见单行本。元、明流传下来较为完整的附刻本有四种，摘录本有两种。

一、《阳春白雪》本。

《阳春白雪》即元代杨朝英选辑的《乐府新编阳春白雪》。此书刻于元至正年间，元贯云石为之序。元刊本有十卷本与残本(存两卷)二种。明代有抄本流传。现通行的刊本有：近人徐乃昌《随庵徐氏丛书》本、《国学基本丛书简编》本、《万有文库》本、《历代散曲汇纂》本等。卷一为《唱论》，署“燕南芝庵先生撰”。此本最为古老，也较为完善，故作为此次疏证的底本。

二、《南村辍耕录》本。

《南村辍耕录》为元代陶宗仪所撰，共三十卷，元孙大雅、邵亨贞为之序。孙大雅序作于元代至正二十六年(公元1366年)，《南村辍耕录》当成书于元代后期。其刊本有：元刻本(见《四部丛刊》三编)、明成化十年刻本、津逮秘书本、文渊阁本、清光绪十一年刻本等。该书卷二十七收录《唱论》全文，题“燕南芝庵《唱论》”。少数文字、章节与《阳春白雪》本略有出入。抄录于兹：

《燕南芝庵先生唱论》

古之善唱者三人，韩秦娥、沈古之、石存符。

帝王知音者五人，唐玄宗、后唐庄宗、南唐后主、宋徽宗、金章宗。

三教所尚，道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。

近世所谓大曲：苏小小《蝶恋花》、邓千江《望海潮》、苏东坡《念奴娇》、辛稼轩《摸鱼子》、晏叔原《鹧鸪天》、柳耆卿《雨霖铃》、吴彦高《春草碧》、朱淑真《生查子》、蔡伯坚《石州

慢》、张子野《天仙子》。

歌之格调，抑扬顿挫，顶迭垛换，萦纡牵结，敦拖呜咽，推题九转，捶欠遏透。

歌之节奏：停声、待拍、偷吹、拽棒、字真、句笃、依腔、贴调。

凡歌一声，声有四节：起末、过度、搵簪、攧落。

凡歌一句，句有声韵：一声平、一声背、一声圆。声要圆熟，腔要彻满。

凡一曲中，各有其声：变声、敦声、杌声、啀声、困声、三过声。

偷气、取气、换气、歇气、就气、爱者有一口气。

歌声变件：三台、破子、遍子、攧落、实催，全篇尾声：赚煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、拐子煞、三煞、十煞。

唱曲门户：小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫。

唱曲题目：曲情、铁骑、故事、采莲、击壤、叩角、结席、添寿、宫词、禾词、花词、汤词、酒词、灯词、江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景、凯歌、棹歌、渔歌、挽歌、楚歌、杵歌。

歌之所：桃花扇、竹叶尊、柳枝词、桃叶怨、尧民鼓腹、壮士击节、牛童马仆、间阎女子、天涯游客、洞里仙人、闺中怨女、江边商妇、场上少年、阛阓优伶、华屋兰堂、衣冠文会、小楼狭阁、月馆风亭、雨窗雪屋、柳外花前。

凡声音各应律吕，分六宫十一调，共十七宫调。仙吕宫唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。中吕宫唱，高下闪赚。黄锺宫唱，富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流蕴藉。小石唱，旖旎妩媚。高平唱，条拗滉漾。般涉唱，拾掇坑堑。歇指唱，急并虚歇。商角唱，悲伤宛转。双调唱，健栖激袅。商调唱，凄怆怨慕。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑。

有子母调，有姑舅兄弟，有字多声少，有声少字多，所谓一串骊珠也。比如《仙吕·点绛唇》《大石·青杏儿》，人唤作杀唱的刽子。

有爱唱的，有学唱的，有能唱的，有会唱的，有高不揭、低不咽，有排字儿、打截儿、放掯儿、唱意儿，有明掯儿、暗掯儿、长掯儿、短掯儿、碎掯儿。

有一曲入数调者，如《啄木儿》《女冠子》《抛球乐》《斗鹌鹑》《黄莺儿》《金盏儿》之类是也。

凡唱曲有地所：东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼子》，南京唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三迭》《黑漆弩》。

凡唱所忌：子弟不唱作家歌，浪子不唱及时曲，男不唱艳词，女不唱雄曲，南人不唱，北人不歌。

凡人声音不等，各有所长。有川嗓、有堂声，皆合破箫管。有唱得雄壮的，失之村沙。唱得蕴拽的，失之乜斜。唱得轻巧的，失之寒贱。唱得本分的，失之老实。唱得用意的，失之穿凿，唱得打稻的，失之本调。

凡唱节病：有困的、灰的、涎的、叫的、大的、有乐官声、撒钱声、拽锯声、猫叫声、不入耳、不着人、不彻腔、不入调，工夫少、遍数少、步力少、官场少，字样讹、文理差、无丛林、无传授，拗嗓、劣调、落架、漏气。

凡唱声病：散散、焦焦、干干、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赸赸，格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽。

凡添字病：则他、兀那、是他家、俺子道、我不见、兀的、不呢、一条了、唇撒了、一片子、团圞子、破孩了、茄子了。

大忌郑卫之淫声。续雅乐之后，丝不如竹，竹不如肉，以其近之也。又云："取来歌里唱，胜向笛中吹。"

成文章曰乐府，有尾声曰套数，时行小令曰叶儿。套数

当有乐府气味，乐府不可似套数。

词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲。

三、《词林须知》本。

《词林须知》出自《太和正音谱》。《太和正音谱》共二卷，明朱权著。其刊本有明洪武年间刻本、《啸馀谱》本、《录鬼簿》（外四种）本、《元曲选》本、说郛本、《学海类编》本、《新曲苑》本等。上卷有《词林须知》一章，主要录有《唱论》。与他本较之，此本字句上存在较明显的差异，开头处依据原文意思增补了一些文字，加了少许评议，末尾也少了两小节，但还算比较完整。抄录于此。

《词林须知》

古帝王知音者：

伏羲始制《扶来》《立本》之音。神农制《扶持》《下谋》之音。黄帝制《云门》《大卷》《咸池》之音。少皞制《大渊》之音。颛帝制《六茎》之乐。帝喾制《五英》之乐。尧帝制《大章》之乐。舜帝制《大韶》之乐。舜王制《大夏》之乐。汤王制《大濩》之乐。武王制《大武》《房中》之乐。周公制《勺》。唐太宗制《秦王破阵》之乐。唐玄宗制《霓裳羽衣》之曲。

及手唐让皇帝、後唐庄宗、南唐李後主、宋徽宗、金章宗，皆知音者也

古之善唱者：

秦青、薛谭、韩秦娥、沈古之、石存符。

此五人，歌声一遏，行云不流，木叶皆坠，得其五音之正，故能感物化气故也。

（古有两家之唱，芝庵增入“丧门”之歌为三家。）

道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八钵，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰

‘道情’。

儒家所唱者性理，衡门乐道，隐居以旷其志，泉石之兴。

僧家所唱者，自梁方有‘丧门’之歌，初谓之‘颂偈’，‘急急修来急急修’之语是也。不过乞食抄化之语，以天堂地狱之说，愚化世俗故也。至宋末，亦唱乐府之曲，笛内皆用之。元初，赞佛亦用之。

大忌郑卫之淫声。续雅乐之后，“丝不如竹，竹不如肉”，以其近之也。又云：“取来歌里唱，胜向笛中吹。”

歌之格调，抑扬顿挫，顶迭垛换，萦纡牵结，敦拖呜咽，推题九转，摇欠遏透。

歌之节奏：停声、待拍、偷吹、拽棒、字真、句笃、依腔、贴调。

凡歌一声，声有四节：起末、过度、揾簪、攧落。

凡歌一句，声自有：一声平、一声背、一声圆。声要圆熟，腔要彻满。

凡一曲中，各有其声：变声、敦声、机声、啀声、困声、三过声。

偷气、取气、换气、歇气、就气、爱者有一口气。

歌声变件有：衮、序、引、三台、破子、遍子、攧落、实催。全篇尾声有：赚煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、拐子煞、三煞、七煞。

成文章曰乐府，有尾声曰套数，时行小令曰叶儿。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意。

凡唱曲之门户有：小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫。北音为曲，南音为歌。

凡歌唱所唱题目：有曲情、铁骑、故事、采莲、击壤、叩角、结席、添寿；有宫词、禾词、花词、汤词、酒词、灯词；有江景、雪景、夏景、冬景、秋景、春景；有凯歌、棹歌、渔歌、挽歌、楚歌、杵歌。

凡歌之所：桃花扇、竹叶尊、柳枝词、桃叶怨、尧民鼓腹、壮士击节、牛童马仆、闾阎女子、天涯游客、洞里仙人、闺中怨女、江边商妇、场上少年、华屋兰堂、衣冠文会、小楼狭阁、月馆风亭、雨窗雪屋、柳外花前、阛阓优伶。

大凡声音，各应律吕，分于六宫十一调，共十七宫调。仙吕宫唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。中吕宫唱，高下闪赚。黄锺宫唱，富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流蕴藉。小石唱，旖旎妩媚。高平唱，条物滉漾。般涉唱，拾掇坑堑。歇指唱，急并虚歇。商角唱，悲伤宛转。双调唱，健棲激袅。商调唱，凄怆怨慕。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑。

有子母调，有姑舅兄弟，有字多声少，有声多字少，所谓一串骊珠也。比如《仙吕·点绛唇》《大石·青杏儿》，人唤作杀唱的刽子。

有爱唱的，有学唱的，有能唱的，有会唱的，有高不揭、低不咽，有排字儿、打截儿、放掯儿、唱意儿，有明掯儿、暗掯儿、长掯儿、短掯儿、碎掯儿。

入曲入数调者，如《啄木儿》《女冠子》《抛球乐》《斗鹌鹑》《黄莺儿》《金盏儿》类也。

凡唱曲有地所：东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼子》，南京唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三迭》《黑漆弩》。

凡歌之所忌：子弟不唱作家歌，浪子不唱及时曲，男不唱艳词，女不唱雄曲，南人不曲，北人不歌。

凡人声音不等，各有所长。有川噪、有堂声，背合箫管。有唱得雄壮的，失之村沙。唱得蕴拭的，失之乜斜。唱得轻巧的，失之闲贱。唱得本分的，失之老实。唱得用意的，失之穿凿，唱得打掐的，失之本调。

凡歌节病：有唱得困的、灰的、涎的、叫的、大的。有乐

官声、撒钱声、拽锯声、猫叫声，不入耳、不着人、不溆腔、不入调，工夫少、遍数少、步力少、官场少，字样讹、文理差、无丛林、无传授，嗓拗、劣调、落架、漏气。

有唱声病：散散、焦焦、干干、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赸赸；有落嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽。

凡添字节病：则他、兀那、是他家、俺子道、我不见、兀的、不呢、一条了、唇撒了、一片子、团圞子、破孩了、茄子了。

四、《元曲选》本。

《元曲选》，一名《元人百种曲》，明代臧懋循编辑。其选本精审，整理非常用功。现流传的版本有：明万历雕虫馆刻本、商务印书馆影印本、涵芬楼影本、印上海中华书局仿宋本、上海世界书局排印本等。书前附录了《唱论》。文字与他本出入不大，章节结构则大异，也少却数节。抄录于兹。

《燕南芝庵论曲》

古云："丝不如竹，竹不如肉，"以其近之也。又云："取来歌里唱，胜向笛中吹。"

词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲。

成文章曰乐府，有尾声曰套数，时行小令曰叶儿。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。

古善唱者五人人，秦青、薛谭、韩秦娥、沈古之、石存符。

帝王知音者五人，唐玄宗、后唐庄宗、南唐后主、宋徽宗、金章宗。

近世所谓大曲：苏小小《蝶恋花》、邓千江《望海潮》、苏东坡《念奴娇》、辛稼轩《摸鱼子》、晏叔原《鹧鸪天》、柳耆卿《雨霖铃》、吴彦高《春草碧》、朱淑真《生查子》、蔡伯坚《石州慢》、张子野《天仙子》。

三教所尚，道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。

凡唱曲有地所：东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼儿》，南京唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三迭》《黑漆弩》。

凡声音各应律吕，分六宫十一调，共十七宫调。仙吕宫宜清新绵邈。南吕宫宜感叹伤悲。中吕宫宜高下闪赚。黄锺宫宜富贵缠绵。正宫宜惆怅雄壮。道宫宜飘逸清幽。大石宜风流蕴藉。小石宜旖旎妩媚。高平宜条拗滉漾。般涉宜拾掇坑堑。歇指宜急并虚歇。商角宜悲伤宛转。双调宜健栖激袅。商调宜凄怆怨慕。角调宜呜咽悠扬。宫调宜典雅沉重。越调宜陶写冷笑。

凡唱所忌：子弟不唱作家歌，浪子不唱及时曲，男不唱艳词，女不唱雄曲，南人不唱，北人不歌。

凡歌之格调，有抑扬顿挫，顶迭垛换，萦纡牵结，敦拖呜咽，推题九转，捶欠遏透。

凡歌之节奏：有停声、待拍、偷吹、拽棒、字真、句笃、依腔、贴调。

凡歌一声，声有四节，曰起末、曰过度、曰搵簪、曰攧落。

凡歌一句，句有声韵：一声平、一声背、一声圆。声要圆熟，腔要彻满。

凡一曲中，各有其声，曰变声、曰敦声、曰机声、曰啀声、曰困声。

凡歌有三过声，曰偷气、曰取气、曰换气、曰歇气、曰就气，又爱者有一口气。

凡歌声变件，有三台、有破子、有遍子、有攧落、有实催、有全篇、有尾声、有赚煞、有随煞、有隔煞、有羯煞、有本调煞、有拐子煞、有三煞、有十煞。

有子母调，有姑舅兄弟，有字多声少，有声少字多，所谓一串骊珠也。比如《仙吕・点绛唇》《大石・青杏儿》，世称

为杀唱刽子。

有爱唱的，有学唱的，有能唱的，有会唱的，有高不揭、低不咽，有排字儿、打截儿、放揞儿、唱意儿，有明揞儿、暗揞儿、长揞儿、短揞儿、碎揞儿。

凡人声音不等，各有所长。有川嗓、有堂声，皆合破箫管。大抵唱得雄壮者，失之村沙。唱得蕴拽者，失之乜斜。唱得轻巧者，失之寒贱。唱得本分者，失之老实。唱得用意者，失之穿凿，唱得打掐者，失之本调。

凡唱节病：有困的、灰的、涎的、叫的、大的、有乐官声、撒钱声、拽锯声、猫叫声、不入耳、不着人、不彻腔、不入调，工夫少、遍数少、步力少、官场少，字样讹、文理差、无丛林、无传授，嗓拗、劣调、落架、漏气。

凡唱声病：散散、焦焦、干干、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赸赸，格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽。

凡添字病：则他、兀那、是他家、俺子道、我不见、兀的、不呢、一条了、唇撒了、一片子、团圞子、茄子了。

五、《中原音韵》摘录本。

《中原音韵》，元代周德清著。该书摘录了《唱论》的两节内容，文字稍有差异。抄录于此。

大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共汁十七宫调。仙吕调清新绵邈。南吕宫感叹伤悲。中吕宫高下闪赚。黄锺宫富贵缠绵。正宫惆怅雄壮。道宫飘逸清幽。大石风流蕴藉。小石旖旎妩媚。高平条物滉漾。般涉拾掇坑堑。歇指急并虚歇。商角悲伤宛转。双调健栖激袅。商调凄怆怨慕。角调呜咽悠扬。宫调典雅沉重。越调陶写冷笑。

有子母调，有字多声少，有声多字少，所谓一串骊珠也。

六、《曲律》摘录本。

《曲律》，明代王骥德著。该书卷二《论腔调》摘录了《唱论》的部分内容。其云："元燕南芝庵先生有《唱论》甚详，载《辍耕录》，今采其要。"

歌之格调，抑扬顿挫，顶迭垛换，萦纡牵结，敦拖呜咽，推题九转，捶欠遏透。

歌之节奏：停声、待拍、偷吹、拽棒、字真、句笃、依腔、贴调。

凡歌一声，声有四节：起末、过度、揾簪、攧落。

凡歌一句，句有声韵：一声平、一声背、一声圆。声要圆熟，腔要彻满。

凡一曲中，各有其声：变声、敦声、杌声、啀声、困声、三过声。

偷气、取气、换气、歇气、就气、有一口气。

歌声变件（此惟北曲有之）：三台、破子、遍子、攧落、实催，全篇尾声：赚煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、三煞、十煞、拐子煞。

唱曲门户：小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、瓢叫。

凡唱声病：散散、焦焦、干干、冽冽、哑哑、嗄嗄、尖尖、低低、雌雌、雄雄、短短、憨憨、浊浊、赸赸，格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽、添字。

（此处原有"涵虚子论唱云"之句，实误。以下两节乃《唱论》中的内容，非朱权所言）

凡人声音不等，有川嗓、有堂声，皆合箫管。有唱得雄的，失之村沙。唱得蕴拭的，失之乜斜。唱得本分的，失之老实。唱得用意的，失之穿凿，唱得打掐的，失之本调。唱得轻巧的，失之闲贱。

（又云）凡唱节病：有唱得困的、灰的、涎的、叫的、大的、有乐府声、撒钱声、拽锯声、猫叫声、不入耳、不着人、不彻腔、不入调，工夫少、遍数少、步力少、官场少，字样讹、文理差、无丛林、无传授，拗嗓、劣调、落架、漏气。

附录二、评论

《中国古典戏曲论著集成·唱论提要》：

《唱论》一卷，是我国现存论述金元时代戏曲的一部古典戏曲声乐论著。作者燕南芝庵的真实姓名，现已不知，所以他的生平事迹更无法查考了。这种著依，最初附刊在元人杨朝英编的散曲选集《阳春白雪》卷首，据此可以考定他是元代至正以前的戏曲家。他的别署既然标出"燕南"二字，也就无异说明了他的籍里是在燕南。

《唱论》一书，不分卷，篇幅很短，仅三十一节，每节不标题目。内容除了简略的列举出古代著名的音乐家、歌唱家、作曲家，和古典戏曲主要的体制以外，大部分是关于宋元两代戏曲声乐理论，歌唱方法。使人遗憾的是书内文句过于简约，因之意义比较晦涩；同时其中使用的专门语汇，宋元方言，确实不少，所以今天研讨起来，未免要发生很的困难。若能将此书加以注文，详细解释，并且逐条举出例证来，当可以便利于从事古典戏曲声乐理论发展的研究工作。

周贻白《戏曲演唱论著辑释·唱论注释·引言》：

中国戏曲之形成一项独立艺术，追本溯源，唐代的"歌舞戏"早具端倪。推至宋元，始综合各项艺术而有所谓"南戏"、"北剧"。其剧本的撰作，虽为唱白相结合，而"南北曲"实操其枢纽。若以剧本联系舞台而言，则"歌唱"应为其主要部分。同时，戏曲中的歌唱，或源于民歌小调，或来自词曲的清唱。前者如"南宋戏文"(南戏)，后者如"元代杂剧"(北剧)。以后，因为剧本的撰作，已形成一项文学体制，谈戏曲者乃多注重谈文学或谈格律。特别是"元代杂剧"部

分，关于演唱方面的情况资料很少，只有一部元代燕南芝庵所著《唱论》，可供参考。虽然所论为“北曲”唱法，事实上是一种“散曲”(包括“小令”和“套曲”)的清唱，对于舞台扮演所唱声调或有其距离；但元代杂剧所使用的“北曲”，实由“散曲”发展而来，因而所论虽为清唱，有些部分，仍可和舞台扮演资为联系。如“歌之节奏”；“凡歌一声，声有四节”；“凡一曲中，各有其声”；“凡人声音不等，各有所长”，其于“清唱”或“扮演”，都没有什么界别。不过，这本所谓《唱论》虽然只有二十七节(或分作三十节，误)，但因著书时远在元代，所论者又限于北曲，有人认为“文句过于简约，意义比较晦涩”，且杂有“专门语汇，宋元方言，”“研讨起来，未免困难”。的确，根据其所论三十一条，有多说法，已不能为今日所领解。而且有一些比较抽象的理论，也不易联系实际。但仔细寻绎起来，则并非完全无法释明。有的部分，甚至对于现在某些歌唱的声调，还可资作借鉴。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》第二十七章：

《唱论》作者燕南芝庵是元代人；其真实姓名和生平事迹已不可考。……虽原文过于简略，没有进行详细分析，而且其中包含不少当时术语，不容易为后人完全理解，但它所接触的歌唱问题，比之前人更加全面，而且在音乐技术的理解上，也比前人更加深入。在歌词配音问题上，作者，“有字多声少，有声多字少”，他兼顾到唱腔上一字一音和一字多音，直率表达和宛转抒情的两方面。在唱腔的“格调”——包含音乐上的旋律变化和节奏变化——上，他除了一开头概括地提出了“抑扬顿挫”之外，接着又提出一些更为具体的概念，如：

“顶叠垛换”——乐音的重叠和转换，

“萦纡牵结”——乐音的迂回缠绕和严紧结构，

"敦拖呜咽"——既用着力的拖腔,又用含蓄的声音,
"推题丸转"——宛转表达内容,
"捶欠遏透"——控制气息,终止得深透。

虽然从今天看来,配音和旋律进行是由作曲者决定,但就古代民间集体创作的经验说来,则歌唱者常常就是作曲和加工改编者,他非是歌曲的演唱者,他也是歌曲的创作者。所以,将有关作曲的问题,放在讨论歌唱艺术的著作中间,是很有道理的。

李昌集《中国古代曲学史》第一卷第四章第一节:

在元代之前,专门论"唱"的论著不多。宋王灼《碧鸡漫志》、宋遗民张灭的《词源》是论及"词乐"并涉及了"词唱"的专著,但其论"唱"则远不及元代《唱论》"专业性"强。《唱论》一文,首见于《阳春白雪》卷首,题"燕南芝庵著"。据古之惯例,"燕南"当为芝庵的籍贯或居地。燕,今河北一带,故芝庵为北方人。其生平资料阙如,有云为僧人,馀皆不详。周德清《中原音韵》中援引《唱论》文字时既曰"古人",又称"前辈",《唱论》中列举曲调既有"词调"又有"曲调",可能还有"诸宫调"(详下文),故芝庵当为元前期人,周德清作《中原音韵》时已不在人世……

《唱论》是元代、也是古代整个曲学史上第一篇有关"曲学本体"的专文,虽然我们今天看到的《唱论》未必是其全文和原貌,尽管我们还可以严格的眼光指其现在的模样内容尚单薄、杂乱无章、语义不清和某种逻辑上的松散,但它毕竟在曲学史上第一次较完整地阐述了"唱"的理论,从而为后世的曲学开启了一种门径和奠定了某种基础;从"大曲学"的角度视之,则本卷第一章已经指出其为"词唱"理论和"曲唱"理论最初的连接点,从而是古代歌唱理论发展轨迹中一个特定的历史坐标,其价值和影响是不可低估的。

附录三、燕公楠生平资料

元程文海《雪楼集》卷二十一《资德大夫湖广等处行中书省右丞燕公神道碑铭》：

公讳公楠，字国材，姓燕氏。其先自幽蓟徙青、徙曹，至宋礼部侍郎龙图阁学士赠太尉肃，居汴之考城。太尉生虞部郎中处厚。虞部之孙玫，随高宗南迁，居匡庐之下。其曾孙森以学行为朱文公所知。有子曰燮，通判永州。永州生岳州搉茶分司，堂配雷氏，梦五色巨翼入帏，生公。十岁能属文。居父丧，庐墓三年，再与计偕不第，后以连帅辟，五迁至赣州通判。至元十三年，皇有江南帅府，授同知本州事。明年，下广南有功，授同知吉州路总管府事。二十二年夏，召至上都，奏对称旨，赐名"赛音囊"。嘉岱命参大政，辞，乞补外佥江浙行中书省事。俄移江淮置尚书省，复佥江淮行尚书省事。在江浙时，尝请置两淮屯田。二十五年，用前请，以为行大司农领八道劝农营田司，按行郡县兴利举弊。劾江西营田使沙布迪音贪横，罢之。又明年，拜江淮行中书省参知政事。时僧格新败，蠹政未去，民不堪命。赴阙极陈请，更张以固国本。上悦，会欲易政府大臣，以问公。公荐巴延、特尔格、布呼密、舍哩、克呼、济苏、史弼、徐琰、赵琪、陈天祥等十余人。又问："孰可为首相？"对曰："天下人望所属，莫若安图。"问其次。曰："巴延可。"又问其次。曰："旺扎勒可。"明日，拜旺扎勒为丞相，以公及布呼密为平章政事。公固辞。改江浙行省参知政事。赐弓刀及卫士十人。三十年，复为大司农。得干没公私田，为顷六万九千八百六十二；岁出粟，为斛十五万一千一百有奇；楮币，为贯二千六百；帛，为匹千五百；麻丝，为斤二千七百。元贞元年，进河南行省右丞。首正盐法。大德三年，迁湖广。五年夏，征入朝。明年正月四日，薨于京师传舍。年六十

二。中书致祭，有司具仪卫遣官乘驲护丧南归。某月某日，祔葬江州德安县乌石山先茔。延祐改元，夏，子琦以萍乡知州秩满，赴调京师，以状来请，曰："不幸先公弃诸孤十有三年矣，而神道之文未之有也。知先公莫若先生，敢请。唯公以通材赡智，识时审变，简知世祖起自羁旅，致位疑丞，虽六寄藩维，无岁不召。而公于当世之务，奋然以为己任。大者陛陈，小者驿闻，未尝不称善，可谓千载一时者矣。最公前后，条上时政凡百数十事，在至元间多言屯田、塩法、赋役便宜，往往着为律令。在元贞以后，皆立国之规，树化之本。当时虽不尽用，今多踵而行之。若公沮桑哥欲罢廉访司之谋，免崔中丞于谴。料刘深征西，南夷必挑变，取败，深竟诛死。及语平章刘国杰，必先积粮，思播顺元，然后进兵，不从，卒残湖南北数千万转饷之民。倭人入市，庆元有司不能用公前后待之之道，而利其货賨，劫之以兵，反被杀略烧焚之祸。沅州唐运判豪横夺民田，武昌县尹刘杀主簿，诬系其妻子，悉正其罪。淮东西饥，秦赈粟三十五万斛。湖南北饥亦然，且先赈而后闻，然皆人所易能。至于世祖数欲置公左右，辄以疏远辞，一荐完泽天下，享和平清静之乐，余十五年。此则人之所难也。公每谓余曰："可与慷慨论天下事，惟君与仆耳。"然余固陋退怯，无毫髮补益，而叨禄窃位遂四十年。今又铭公墓道，略不辞讓，虽曰知己，独不愧于公乎？公娶某氏，子六。璋，某路总管府判官。某，龙兴路新建县尹。琦，新抚州路总管府判官。某、某、某。孙男女若干人。有《五峰集》十五卷，藏于家。铭曰：

召公翼周，厥土惟燕。运迈代徂，氏族以绵。维沂暨汴，太尉攸经，四世而南，匡庐载宁。人歌舜风，家秉周礼。百五十祀，而公以起。惟帝世祖，有此万国，孰土尔疆，而遂尔德。惟公之来，允国之材；惟公之思，允国之基。帝曰弼余，惟公正直。公曰臣愚，愿守方伯。人贰南省，再宅大农。人诵公贤，孰知公功。孰相孰卿，惟公明之。孰赋孰役，惟公平之。公胡不留？公胡遽归？生守外藩，没寄京师。峩峩匡庐，下有彭蠡。彭蠡茫茫，公

在蒿里。念公平生，无复晤语。匪惟公铭，思我世祖。

《元史》卷一百七十三《燕公楠传》

燕公楠，字国材，南康之建昌人，宋礼部侍郎肃之七世孙。母雷氏梦五色巨翼入帏，遂生。公楠十岁能属文。居父丧，庐墓三年，再贡于乡，不第。后以连帅辟，五迁至通判赣州事。至元十三年，世祖既平江南，帅臣版授同知赣州事。十四年，以平广南功，迁同知吉州路总管府事。二十二年夏，召至上都。奏对称旨，世祖赐名"赛音囊"，嘉特命参大政。辞，乞补外除佥江浙行中书省事。俄移江淮尚书省，立就佥江淮行尚书省事。江淮在宋为边陲，故多闲田。公楠请置两淮屯田，劝导有方，田日以垦。二十五年，除大司农，领八道劝农营田司事。按行郡县兴利举弊，绩用大著。劾江西营田使沙布鼎贪横，罢之。二十七年，拜江淮行中书省参知政事。僧格既败，而蠹政未尽去，民不堪命。公楠赴阙极陈其故，请更张以固国本。世祖悦，会欲易政府大臣，以问公楠。公楠荐巴延、布呼、舍哩、奇尔、济苏、史弼、徐琰、赵琪、陈天祥等十人。又问："孰可以为首相？"对曰："人望所属莫若安图。"问其次。曰："谔勒哲可。"明日，拜谔勒哲为丞相，以公楠及布呼为平章政事。固辞，改江浙行中书省参知政事，赐弓矢及卫士十人以行。三十年，复为大司农，得藏匿公私田六万九千八百六十二顷，岁出粟十五万一千一百斛，钞二千六百贯，帛千五百匹，麻丝二千七百斤。元贞元年，进河南行省右丞，厘正盐法。民便之。召入觐，成宗以公楠先帝旧臣，慰劳良至。改拜江浙行省右丞。明年，迁湖广行省右丞。转运司判官唐申家沅州，豪横夺民田，武昌县尹刘权杀主簿，诬系其妻子，悉正其罪。五年，召还朝，寻卒。帝闻甚伤悼之，赙赠有加，特命朝臣护丧南归。

《江西通志》卷九十一《燕公楠传》

燕公楠，字国材，南康之建昌人，宋礼部侍郎肃之七世孙，母雷氏梦五色巨翼入帏，遂生。公楠十岁能属文，再贡于乡，不第。后以连帅辟，五迁至通判赣州事。世祖既平江南，帅臣板授同知赣州事。以平广南功，迁同知吉州路总管府事。召至上都，奏对称旨，赐名“赛音囊”，嘉岱命参大政。辞，乞补外除佥江浙行中书省事。俄移江淮尚书省，就佥江淮行尚书省事。江淮在宋为边陲，故多闲田。公楠请置两淮屯田，劝导有方，田日以垦，除大司农，领八道劝农营田司，拜江淮行中书省参知政事。僧格既败，而蠹政未尽去，公楠赴阙极陈其故，请更张以固国本。会欲易政府大臣，以问公楠。公楠荐巴延、布哈等十人。又问：“孰可以为首相？”对曰：“天下人望所属，莫若安通。”问其次。曰：“谔勒哲可。”明日，拜谔勒哲为丞相，以公楠及布哈为平章政事。固辞，改江浙行中书省参知政事。三十年，复为大司农，进河南行省右丞。入觐，成宗以公楠先帝旧臣，慰劳良至，改迁湖广行省右丞。五年，召还朝，卒。赙赠有加，特命朝臣护丧南归。

附录四、重要参考书目

一、史传笔记类

历代《乐志》 二十五史本

《元史》 宋濂等撰 二十五史本

《江西通志》 文渊阁本

《文献通考》 马端临 撰中华书局 1986 年 9 月版

《教坊记笺订》 崔令钦撰 任半塘笺订 中华书局 1962 年 7 月版

《乐府杂录》 段安节撰 古典文学出版社 1957 年 4 月版

《梦溪笔谈》 沈括撰中华书局 1957 年 11 月版

《齐东野语》 周密撰 稗海本

《碧鸡漫志》 王灼撰 知不足斋丛书本

《东京梦华录》 孟元老撰 中华书局 1982 年 1 月版

《梦粱录》 吴自牧撰 中国商业出版社 1982 年 3 月版

《都城纪胜》 耐得翁撰 中国商业出版社 1982 年 3 月版

《武林旧事》 周密撰 中国商业出版社 1982 年 3 月版

《事林广记》 陈元靓撰 郑氏积诚堂本，日本元禄十二年翻刻本

《南村辍耕录》 陶宗仪撰 中华书局 1980 年版

《青泥莲花记》 梅鼎祚编 田璞查、洪德校注中州古籍出版社 1988 年 4 月版

二、音乐类

《礼记·乐记》 十三经本

《乐书》 陈旸撰 文渊阁本

《词源》 张炎著 宛委别藏本

《词源解笺》 郑孟津、吴平山撰 浙江古籍出版社 1990 年 8 月版

《燕乐考原》 凌廷堪撰 粤雅堂丛书本

《隋唐燕乐调研究》 日本林谦三著 商务印书馆发行

《戏曲传统声乐艺术》 傅雪漪著 人民音乐出版社 1985 年版

《古典戏曲声乐论著丛编》 傅惜华编 人民音乐出版社 1983 年版

《中国古代音乐史稿》 杨荫浏著 人民音乐出版社 1981 年 2 月版

《戏剧演唱论著辑释》 周贻白辑释 中国戏剧出版社 1980 年 12 月版

《中国音乐史论述稿》 张世彬著 香港文联出版社有限公司 1975 年 11 月版

《戏曲音乐散论》 何为著 人民音乐出版社 1986 年 7 月版

《中国传统乐学》 童忠良等著 福建教育出版社 2004 年 10 版

《中国民族声乐论》 顾旭光著 光明日报出版社 1997 年 6 月版

《燕乐新说》 刘崇德著 黄山书社 2003 年 7 月版

《姜夔与宋代词乐》 刘崇德、龙建国著 江西高校出版社 2006 年 10 月版

《词曲宫调乐理探微》 孙光军著 京华出版社 2001 年 5 月版

三、词曲类

《钦定词谱》 中国书店 1983 年 3 月影印本

《全宋词》 唐圭璋编 中华书局 1965 年 6 月版

《敦煌曲子词集》 王重民辑 商务印书馆1956年版
《柳永词详注及集评》 姚学贤、龙建国注 中州古籍出版社1991年2月版
《清真集》 周邦彦著 吴则虞校点中华书局1981年4月版
《姜白石词编年笺校》 姜夔著 夏承焘笺校 上海古籍出版社1981年5月版
《全金元词》 唐圭璋编 中华书局1979年10月版
《词话丛编》 唐圭璋编 中华书局1986年11月版
《宋代词学资料汇编》 张惠民编 汕头大学出版社1993年版
《词律》 万树编著 上海古籍出版社1984年2月版
《词与音乐》 刘尧民著 云南人民出版社1982年8月版
《词与音乐关系研究》 施议对著 中国社会科学出版社1985年7月版
《词曲》 蒋伯潜、蒋祖怡著 上海书店出版社1997年5月版
《新定九宫大成南北词宫谱校译》 刘崇德校译 天津古籍出版社1998年7月版
《曲谱》 王奕清等编 四库全书本
《南词新谱》 沈自晋编 北京市中国书店1985年3月版
《北词广正谱》 徐于室、李玉编 清代青莲书屋本
《录鬼簿》 钟嗣成撰 《中国古典戏曲论著集成》本中国戏剧出版社1959年7月版
《青楼集》 夏庭芝撰 同上
《中原音韵》 周德清著 同上
《太和正音谱》 朱权著 同上
《南词叙录》 徐渭著 同上
《顾曲杂言》 沈德符著 同上

《曲律》 魏良辅撰 同上
《剧说》 焦循撰 同上
《雨村曲话》 李调元著 同上
《曲律》 王骥德著 湖南人民出版社 1983 年 9 月版
《曲品校注》 吕天成撰 吴书荫校注 中华书局 1990 年 3 月版
《闲情偶记》 李渔著 浙江古籍出版社 1985 年 2 月版
《螾庐曲谈》 王季烈著 《集成曲谱》本
《吴梅戏曲论文集》 王卫民辑 中国戏剧出版社 1983 年版
《宋元戏曲史》 王国维著 东方出版社 1996 年 3 月版
《宋金杂剧考》 胡忌著 古典文学出版社 1957 年 4 月版
《中国戏曲发展史纲要》 周贻白著 上海古籍出版社 1979 年 10 月版
《中国戏剧通史》 张庚、郭汉城主编 中国戏剧出版社 1980 年 4 月版
《话本与古剧》 谭正璧著 上海古籍出版社 1985 年版
《中国文学家大辞典》 谭正璧著 上海书店 1981 年版
《戏文概论》 钱南扬著 上海古籍出版社 1981 年版
《戏曲小说丛考》 叶德均著 中华书局 1979 年版
《宋元戏文本事》 赵景深著 北新书局 1934 年版
《中国戏剧学史稿》 叶长海著 上海文艺出版社 1986 年 7 月版
《中国古代曲学史》 李昌集著 华东师范大学出版社 1997 年 12 月版
《戏曲与浙江》 洛地著 浙江人民出版社 1991 年 2 月版
《南戏新证》 刘念兹著 中华书局 1986 年版
《中国戏剧史编年》(元明卷)王永宽、王钢著 中州古籍出版社 1994 年 12 月版

《宋金元戏曲文物图论》 山西师范大学戏曲文物研究所编 山西人民出版社1987年版

《元杂剧辑译与研究》 刘崇德著 河北教育出版社2003年5月版

《诸宫调研究》 龙建国著 江西人民出版社2003年10月版

《乐府新声阳春白雪》 杨朝英编 《历代散曲汇纂》本浙江古籍出版社1998年7月版

《朝野新声太平乐府》 杨朝英编 《历代散曲汇纂》本浙江古籍出版社1998年7月版

《雍熙乐府》 郭勋编 《历代散曲汇纂》本浙江古籍出版社1998年7月版

《元曲选》 臧懋循编 中华书局1958年10月版

《全元散曲》 隋树森编 中华书局1980年版。

《新校元刊杂剧三十种》 徐沁君校 中华书局1980年版

《全元曲》 张月中、王钢主编 中州古籍出版社1996年9月版

《西厢记四种乐谱选曲》 杨荫浏、曹安和译谱 音乐出版社1962年1月版。

六、诗文类

《乐府诗集》 郭茂倩编 上海古籍出版社1998年11月版

《白香山诗集》 白居易著 一隅草堂本

《雪楼集》 程文海著 文渊阁本

[General Information]
书名=《唱论》疏证
作者=刘崇德，龙建国，田玉琪主编；龙建国疏证
页数=127
SS号=13688007
DX号=
出版日期=2015.01
出版社=江西教育出版社